1900

BIBLIOTECA DELLA R. CASA
IN NAPOLI

N.° d'inventario 1333
Sala Piccola Grande
Scansia L Palchetto A 2
N.° d'ord. HH 25

49. 2-11.

580298
Pelat XVIII N 2

RECUEIL

DE

DIFFÉRENTES PIÈCES

SUR LES ARTS,

PAR M. WINCKELMANN.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

Biblioteca Nazionale Pallikis Napoli
BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" NAPOLI

A PARIS,

Chez BARROIS l'aîné, Libraire, Quai des Augustins.

M. DCC. LXXXVI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILÈGE DU ROI.

Lettres familières, 2 vol. in-8°. br. avec ſon portrait, 7 l. 10 ſ.
Remarques ſur l'Architecture des Anciens, & ſur celle du Temple de Girgenti, in-8. br. 2 liv. 8 ſ.
Recueil de Lettres ſur les Découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caſerte, & à Rome, in-8°. br. 5 l.

Sous Preſſe.

Hiſtoire de l'Art chez les Anciens, 3 vol. in-8°. nouvelle édition, revue & corrigée, avec figures.
Sur l'Allégorie, in-8°.
Monumens anciens qui n'ont point encore été publiés, avec figures.
Deſcription des Pierres gravées du cabinet de Stoſch, in-8°. 2 vol.

Livres qui ſe trouvent chez le même Libraire.

Œuvres complettes de Mengs, 2 vol. in-8°. *Sous preſſe.*
Deſcription des principales Pierres gravées du cabinet de M. le Duc d'Orléans, par MM. les Abbés de la Chau & le Blond, 2 vol. in-fol. avec plus de 200 fig. br. 120 liv.
Traduction des Faſtes d'Ovide, avec des Notes & des Recherches de Critique d'Hiſtoire & de Philoſophie, tant ſur les différens objets du ſyſtême allégorique de la Religion Romaine, que ſur les détails de ſon Culte & les Monumens qui y ont rapport; par M. Bayeux, Avocat au Parlement de Normandie, 4 vol. in-8°. avec fig. br. 24 liv.
Les deux premiers volumes ſont en vente, les deux derniers paroîtront cette année.
Le même Ouvrage, format in-4°. 4 vol. 72 liv.
Œuvres de Geſner, 3 vol. in-4°. ornés de 74 eſtampes deſſinées par M. le Barbier l'aîné, de l'Académie royale de Peinture, & gravées par les plus habiles artiſtes.
Cet ouvrage, propoſé par ſouſcription, a paru par livraiſons: les cinq premières, qui complettent le premier volume, ſont en vente; la ſixième va paroître inceſſamment: les autres ſuivront de près. Le prix des 3 volumes complets eſt de 120 liv.
Il y a quelques exemplaires de format in-folio, *premières épreuves*. 288 liv.

PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

L'EMPRESSEMENT avec lequel on a reçu les autres ouvrages de M. Winckelmann, que nous avons donnés en François, nous fait eſpérer qu'on ne verra pas paroître avec moins de plaiſir le *Recueil de différentes Pièces ſur les Arts*, par le même auteur, que nous publions aujourd'hui.

Les *Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs*, qui ſont à la tête de ce recueil, avoient déja paru en François, dans le *Journal Etranger*, d'après une traduction Angloiſe. Nous avons conſervé avec ſoin cette traduction Françoiſe, à laquelle nous avons ſeulement rendu la forme de l'original Allemand. Nous avons rétabli de même les paſſages

que les eſtimables auteurs du *Journal Etranger* avoient jugé à propos de retrancher ; & nous avons ajouté les augmentations que M. Winckelmann a faites, en donnant la ſeconde édition de ce petit ouvrage, qui eſt le premier qui ſoit ſorti de ſa plume (1).

Les autres pièces de ce recueil n'étoient pas encore connues en François, à l'exception de la dernière intitulée : *De la Grace dans les Ouvrages de l'Art*, dont on a donné un extrait dans le *Journal Etranger*, & que nous publions ici en entier.

---

(1) La première édition des *Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs*, parut en Allemand à Dreſde, en 1755. Cet Ouvrage fut alors traduit, en forme de Lettres, en Italien, & enſuite en Anglois & en François. La ſeconde édition Allemande, augmentée par l'Auteur, fut publiée auſſi à Dreſde, en 1756, & c'eſt dans cette même année qu'on en donna la critique, ainſi que la réponſe que M. Winckelmann y a faite.

Nous ne dirons rien du mérite de ces différentes pièces : le nom de M. Winckelmann nous diſpenſe de faire l'éloge de celles qui ſont de cet écrivain ; & nous croyons que la *Lettre au ſujet des Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs*, ne peut qu'ajouter un nouvel intérêt à cet écrit, tant par la manière dont on y relève quelques erreurs échappées à M. Winckelmann, que par l'exactitude avec laquelle il répond à tous les points de cette critique, dont nous ne connoiſſons pas l'auteur.

TABLE

Des Pièces contenues dans ce Volume.

RÉFLEXIONS ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs dans la Peinture & la Sculpture, p. 1
Lettre à M. Winckelmann, au ſujet de ſes Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs dans la Peinture & la Sculpture, 63
Deſcription de deux Momies du Cabinet Electoral d'Antiques, à Dreſde, . 121
Eclairciſſemens ſur un Ecrit intitulé: Réflexions ſur l'Imitation des Artiſtes Grecs dans la Peinture & la Sculpture, pour ſervir de Réponſe à une Lettre ſur ces Réflexions, ... 135
Réflexions ſur le Sentiment du Beau dans les Ouvrages de l'Art, & ſur les moyens de l'acquérir; adreſſées à M. le Baron de Berg, par M. Winckelmann, . . 233
De la Grace dans les Ouvrages de l'Art, 283

Fin de la Table.

RÉFLEXIONS

SUR L'IMITATION

DES ARTISTES GRECS

DANS

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE.

RÉFLEXIONS

SUR L'IMITATION

DES ARTISTES GRECS

DANS LA PEINTURE

ET LA SCULPTURE.

ON peut dire que le bon goût, qui ſe répand de plus en plus en Europe, a pris naiſſance dans la Grèce. Les inventions des autres peuples, qui furent communiquées aux Grecs, n'étoient que des eſſais groſſiers, qui, ſous l'heureuſe influence du génie de ce peuple, prirent une nouvelle forme & de nouveaux degrés de beauté, de grace ou d'utilité.

Minerve, dit Platon, choiſit pour la réſidence de ſon peuple favori le climat agréable de la Grèce, comme le plus propre à favoriſer les progrès de l'eſprit & du génie, par la douce & heureuſe température qui y règne pendant les différentes ſaiſons.

Le goût qui ſe fait ſentir dans les productions des artiſtes Grecs leur a été particulier. Rarement a-t-il été tranſmis aux autres nations, ſans perdre quelque choſe de ſa première pureté; & ſa douce lumière n'a pénétré que fort tard dans les régions ſeptentrionales, où elle étoit ſans doute encore inconnue, du tems que les deux arts, dont les Grecs ont été les grands maîtres, n'avoient qu'un petit nombre d'admirateurs; dans le tems, dis-je, qu'on vit à Stockholm pluſieurs beaux tableaux du Corrège employés à fermer les croiſées des écuries du Roi.

L'on ne peut nier que le règne du grand Auguſte n'ait été l'heureuſe époque où les beaux arts furent introduits en Saxe, comme une colonie étrangère. C'eſt ſous ſon ſucceſſeur, le Titus du Nord, que ces arts ſe ſont fixés dans ce pays; & c'eſt par leur ſecours que le bon goût y eſt devenu général.

Ces deux Princes ont acquis une gloire immortelle, en tirant de l'Italie les plus rares tréſors de l'art, & les plus beaux tableaux des autres pays, pour les faire ſervir de modèles du bon goût, en les expoſant aux yeux de leur peuple; & l'amour dont ils étoient animés à cet égard ne leur a laiſſé aucun repos, qu'ils n'euſſent procuré aux artiſtes la ſatisfaction de poſſéder des chefs-d'œuvres des grands maîtres de la Grèce.

Les ſources les plus pures de l'art ſont ouvertes: heureux celui qui les connoît & qui ſait y puiſer!

Aller à la recherche de ces ſources, c'eſt ce qu'on appelle communément : « faire le voyage d'Athènes ; » & déſormais Dreſde ſera une autre Athènes pour les artiſtes.

Ce n'eſt qu'en imitant les anciens qu'on peut parvenir à exceller, & même à devenir inimitable ; & l'on peut dire des artiſtes de l'antiquité, & ſurtout des Grecs, ce qu'on a dit d'Homère : plus nous étudierons leurs ouvrages, plus nous les admirerons, parce que la véritable beauté brille d'autant plus qu'on l'examine avec plus d'attention. Afin d'admirer le Laocoon comme on admire Homère, il faut, pour ainſi dire, connoître cette fameuſe ſtatue comme on connoît un intime ami, avec qui l'on converſe tous les jours ; & c'eſt en contractant cette amitié intime, qu'on pourra en juger comme Nicomaque jugeoit de l'Hélène de Zeuxis : quelqu'un trouvant des défauts dans la compoſition de ce fameux tableau : » Prenez mes yeux, dit-il au cenſeur, & vous » verrez que c'eſt une divinité ».

C'eſt avec de ſemblables yeux que Michel-Ange, Raphaël & le Pouſſin regardoient les productions des anciens artiſtes. Ils cherchoient à leur ſource le goût, le vrai & le beau. Raphaël les prit dans le pays même où ils étoient nés ; il envoya en Grèce pluſieurs excellens deſſinateurs, chargés de deſſiner pour lui tous les monumens précieux de l'antiquité qui avoient échappé au ravage du tems.

Une ſtatue ſortie du ciſeau d'un ancien artiſte

Romain peut être comparée à celle d'un artiſte Grec, de la même manière qu'on compare la Didon & la Diane de Virgile à la Nauſicaë d'Homère, que le poëte Latin a cherché à imiter.

La ſtatue de Laocoon étoit pour les artiſtes de l'ancienne Rome ce qu'elle eſt pour nous, la régle de Polyclète ; c'eſt-à-dire un modèle parfait de l'art.

Il ne faut pas s'imaginer cependant que les meilleures productions des plus fameux peintres & ſculpteurs de la Grèce ſoient exemptes de négligences. Il y en a même un plus grand nombre qu'on ne le croit communément ; mais ce ſont des taches légères effacées par l'éclat des beautés qui les environnent. L'admiration qu'excitent les perfections de ces ouvrages ne permet preſque pas d'en appercevoir les négligences. Quelques-uns des plus grands artiſtes de l'antiquité bornoient leurs ſoins à finir la principale figure de chaque ouvrage, & négligeoient le reſte. Le dauphin & l'amour qu'on voit aux pieds de la Vénus de Médicis ; les acceſſoires de la célèbre pierre gravée de Dioſcoride, repréſentant Diomède avec le Palladium, ſont des preuves de ce que j'avance ici. Jetez les yeux ſur les médailles des Rois d'Egypte & de Syrie, ſur celles même qui ſont du fini le plus précieux, vous verrez que le travail du revers de ces médailles eſt bien inférieur à celui des têtes. Il faut conſidérer les productions de quelques anciens artiſtes comme Lucien conſidéroit le

Jupiter de Phidias; il admiroit le dieu, ſans faire attention au piédeſtal.

Ceux qui ſont en état de juger des productions des artiſtes Grecs, & qui cherchent à les imiter, trouveront dans leurs chefs-d'œuvres non-ſeulement la nature choiſie, mais quelque choſe encore de plus beau & de plus ſublime; ils y découvriront ce beau idéal, dont le modèle n'eſt pas viſible dans la nature extérieure, & qui, ſuivant un ancien commentateur de Platon (1), ne peut ſe trouver que dans l'ame humaine, où il a été gravé par la ſource primitive de toute beauté.

La forme humaine, la plus belle & la mieux proportionnée que l'on puiſſe trouver chez les peuples modernes, ne reſſembleroit peut être pas davantage aux plus beaux corps de l'ancienne Grèce, qu'Iphiclès ne reſſembloit à ſon frère Hercule. La température d'une atmoſphère douce, pure & ſereine, avoit ſans doute une grande influence ſur la conſtitution phyſique des Grecs; & les exercices mâles auxquels ils étoient accoutumés dans leur jeuneſſe, achevoient de leur donner une forme noble & élégante.

Prenons un jeune Spartiate, deſcendu d'une race de héros, dont les mouvemens, pendant ſon enfance, n'ont jamais été contraints par ces miſérables entraves dont nous gênons & opprimons aujourd'hui la nature dans ſes premiers dévelop-

(1) *Proclus in Timæum Platonis.*

pemens ; qui, dès l'âge de ſept ans, s'eſt habitué à coucher ſur la terre, qui s'eſt de bonne heure endurci aux travaux & à la fatigue, & dont les amuſemens même, tels que la lutte, la nage, &c. ont contribué à fortifier ſon corps, & à donner de la ſoupleſſe & de l'énergie à tous ſes membres ; prenons, dis-je, cette figure mâle & vigoureuſe ; plaçons-la en idée à côté d'un jeune Sybarite de nos jours, & jugeons lequel de ces deux modèles un habile artiſte choiſiroit, s'il avoit à repréſenter un Théſée, un Achille, ou même un Bacchus. Le premier, pour nous ſervir de l'expreſſion d'un peintre Grec (1), ſeroit un Théſée nourri de chair, & l'autre un Théſée nourri de roſes.

Les jeux de la Grèce étoient un objet perpétuel d'émulation, qui excitoit les jeunes gens à cultiver les exercices du corps ; les loix obligeoient ceux qui prétendoient diſputer le prix à ces jeux ſolemnels, à s'y préparer pendant l'eſpace de dix mois, & cela à Elis même, où ſe célébroient ces jeux. Les principaux prix n'étoient pas toujours remportés par ceux qui avoient atteint l'âge de virilité ; nous voyons par les odes de Pindare, que quelques-uns des vainqueurs étoient encore dans le printems de leur âge. Le plus grand deſir de la jeuneſſe étoit de pouvoir égaler le divin Diagoras (2).

(1) Euphranor.

(2) *Voyez* Pindar. Olymp. Od. VII. arg. & ſchol.

Voyez l'Indien léger & actif, qui pourſuit un cerf à la chaſſe : avec quelle vélocité & quelle liberté les eſprits animaux coulent dans ſes nerfs élaſtiques & bien tendus ! que de flexibilité dans ſes muſcles ! que de ſoupleſſe dans ſes mouvemens ! que de vigueur dans ſon corps ! C'eſt ainſi qu'Homère nous peint ſes héros ; & c'eſt par la viteſſe des pieds & l'agilité à la courſe, qu'il caractériſe principalement Achille.

C'eſt dans ces exercices que le corps acquéroit ce contour mâle & élégant que les artiſtes Grecs ont donné à leurs ſtatues, & qui n'a jamais rien de gratuit ni de ſuperflu. Les jeunes Spartiates étoient obligés, tous les dix jours, de paroître tout nus devant les Ephores, qui preſcrivoient la plus auſtère diète à ceux qui paroiſſoient diſpoſés à un excès d'embonpoint incompatible également avec les belles proportions & avec la vigueur du corps. Il exiſte encore une loi de Pytaghore relative au même objet : c'eſt là ſans doute la raiſon qui engageoit les jeunes gens à faire uſage de laitage pendant tout le tems qu'ils ſe préparoient à diſputer le prix dans les jeux publics.

Les Grecs évitoient avec le plus grand ſoin tout ce qui pouvoit tendre à altérer les traits du viſage ou les proportions du corps ; Alcibiade ne voulut pas apprendre à jouer de la flûte, parce que cet inſtrument faiſoit faire une grimace à la bouche : ſon exemple fut ſuivi par tous les jeunes Athéniens.

L'habillement des Grecs étoit formé de manière qu'il laiſſoit à la nature toute la liberté de donner au corps ſes juſtes proportions; les développemens réguliers & naturels de chaque partie n'étoient jamais gênés ou altérés par ces ajuſtemens, qui déforment nos cols, nos hanches & nos cuiſſes; ces inventions modernes qu'une fauſſe modeſtie a imaginées, pour déguiſer la beauté, étoient abſolument inconnues aux dames de la Grèce; & l'habillement des jeunes filles de Sparte étoit ſi léger & ſi court, qu'on leur donna le nom de *montre-hanches.*

Chacun ſait auſſi quel ſoin prenoient les Grecs pour augmenter la beauté de leurs enfans : le gouvernement propoſoit des récompenſes, pour encourager ces louables attentions; & Quillet n'enſeigne pas, à beaucoup près, dans ſa Callipédie autant de moyens pour y parvenir, qu'on en employoit dans la Grèce. Ils avoient tellement perfectionné cet art, qu'ils cherchèrent même à changer en noirs les yeux bleus. Il y avoit dans le Péloponèſe des prix propoſés pour couronner la beauté; ceux qui avoient remporté la victoire dans ce ſingulier combat, avoient pour récompenſe une armure complète, qu'on ſuſpendoit enſuite en leur honneur au temple de Minerve. C'étoit toujours des juges compétens en cette matière qui adjugeoient le prix. Ariſtote nous apprend que les Grecs enſeignoient le deſſin à leurs enfans, pour les mettre en état de juger

avec goût les proportions qui conſtituent la vraie beauté.

Aujourd'hui même encore les îles de la Grèce ſont diſtinguées par la grace & la beauté de leurs habitans ; les femmes y conſervent toujours, particulièrement dans l'île de Scios, malgré le mélange des races étrangères, ces charmes particuliers, du teint & de la figure, qui ſont une forte preuve de la beauté ſupérieure de leurs ancêtres, qui ſe diſoient être deſcendus de la lune, & même d'une origine plus ancienne que cette planète.

Il y a encore actuellement des nations entières, chez qui la beauté n'eſt point une prérogative, parce que tous les individus en ſont beaux : les voyageurs s'accordent unanimement à donner cet avantage au peuple de la Géorgie ; & l'on aſſure que la même choſe a lieu chez les Kabardinski, nation de la Crimée.

Ces maladies cruelles, qui détruiſent la régularité des traits, la fraîcheur du teint, les belles proportions du corps, étoient inconnues chez les Grecs ; on ne trouve ni dans leurs auteurs, ni dans leurs traditions aucune indication de la petite vérole ; & il n'y a aucune deſcription particulière de la figure des Grecs, dont Homère dépeint quelquefois juſqu'aux moindres traits, qui nous donne à connoître que ce peuple ait été en butte à ce fléau. La maladie vénérienne, & le rachitis, qui en eſt une ſuite, leur étoient pareillement inconnus.

En un mot, tout ce que l'art peut donner, pour augmenter & conſerver la ſanté, le développement, la beauté, la ymmétrie & la perfection du corps humain fut mis en uſage par les Grecs; & c'eſt ce qui les a rendus un modèle d'imitation pour ceux qui cherchent la nature dans ſes formes les plus gracieuſes & les plus nobles.

Cependant ſi les Grecs avoient adopté les mœurs des Egyptiens, ces prétendus inventeurs des ſciences & des arts, qui, par les plus auſtères loix, gênoient & garottoient la nature dans pluſieurs de ſes opérations, ces mêmes modèles de beauté n'auroient pas produit les effets que nous admirons; & la *belle nature* ne ſe ſeroit montrée que très-imparfaitement à l'œil curieux de l'artiſte. Mais chez ce peuple charmant, dont la vie étoit conſacrée aux plaiſirs les plus recherchés, & dont les mœurs n'étoient point contraintes par certaines loix de bienſéance qui ſont d'origine moderne, la nature paroiſſoit ſans voile, & déployoit la variété infinie de ſes attraits.

Les peintres & les ſculpteurs étudioient leurs arts dans ces gymnaſes ou places publiques, où les jeunes gens nus, & n'ayant d'autre voile que la chaſteté publique & la pureté des mœurs, exécutoient leurs différens exercices. Ces places étoient fréquentées par les philoſophes & les artiſtes; Socrate y venoit inſtruire Charmidès, Antonicus & Lyſis: c'eſt là auſſi que Phidias venoit

contempler ces modèles agiſſans & animés du beau, du gracieux & du ſublime. Les exercices publics dévoiloient aux yeux de l'obſervateur attentif les différens mouvemens des muſcles, & cette prodigieuſe variété d'attitudes & de mouvemens ; & l'on étudioit les contours d'un corps vigoureux & bien conformé, dans l'empreinte que les jeunes lutteurs laiſſoient ſur l'arêne.

Vous imaginez aiſément que ces beaux corps entièrement nus, ſe montroient ſous une infinité de ſituations & d'aſpects, dont la nobleſſe, la vérité, l'expreſſion & la grace ne peuvent ſe rencontrer dans les attitudes contraintes de ces modèles mercenaires, qui, dans nos académies, vendent aux peintres & aux ſculpteurs leur ignoble nudité.

C'eſt l'ame ſeule qui peut imprimer au corps le caractère & l'expreſſion de la vérité. Il ne peut y en avoir dans une attitude qui n'eſt pas déterminée par un ſentiment : le peintre qui voudra donner ce caractère à ſes compoſitions, le cherchera vainement, s'il n'a ſous les yeux l'image vivante de ce qu'il veut exprimer ; l'imagination la plus vive & la plus exercée ne lui tiendra pas lieu de la réalité.

Les exordes de pluſieurs dialogues de Platon, qu'il ſuppoſe ſe tenir dans les lieux d'exercice d'Athènes, peuvent ſervir à nous donner une idée de la morale élevée de la jeuneſſe, & des exercices auxquels elle ſe vouoit.

La fleur de cette jeuneſſe danſoit toute nue ſur

le théâtre public d'Athènes. C'eſt Sophocle qui, dans ſa jeuneſſe, donna le premier ce ſingulier ſpectacle à ſes concitoyens, aux fêtes qu'on célébroit en l'honneur de Cérès. On vit auſſi Phryné, la belle Phryné, ſe baigner aux yeux de toute la Grèce; & Phryné ſortant du bain, fournit aux artiſtes le modèle de Vénus Anadyomène, ou naiſſant au ſein de la mer. On ſait auſſi qu'à Lacédémone les jeunes filles danſoient à certains jours toutes nues aux yeux de la jeuneſſe Spartiate. Cet uſage ne doit point étonner, lorſqu'on ſe rappelle que, dans les premiers ſiècles de l'égliſe, on baptiſoit les perſonnes de l'un & de l'autre ſexe, en les plongeant indiſtinctement dans les mêmes eaux.

Il ſuit de tout ce que je viens dire, que non-ſeulement la Grèce fourniſſoit les plus beaux modèles pour la perfection de la peinture & de la ſculpture, mais encore que les artiſtes trouvoient dans les mœurs des Grecs & dans la nature de leurs inſtitutions publiques, les plus grandes reſſources, pour tirer de ces modèles toute l'inſtruction poſſible; & ces occaſions revenoient conſtamment avec les ſpectacles, les jeux & les fêtes, dont le nombre étoit prodigieux.

Tant que les Grecs reſtèrent libres, ils furent trop humains pour introduire ſur leur théâtre des ſcènes de ſang & des ſpectacles d'horreur. Quelques ſavans prétendent cependant qu'il ſe donna des ſpectacles de ce genre en Ionie; mais il eſt certain

que s'ils furent connus dans cette Province, ils n'y eurent pas une longue durée. Antiochus Epiphane, roi de Syrie, fut le premier qui porta en Grèce le goût de ces ſcènes ſanglantes ; il fit venir de Rome des gladiateurs : ces malheureuſes victimes de la barbarie d'une populace féroce, n'excitèrent d'abord dans l'ame des Grecs qu'un ſentiment de pitié mêlé d'horreur; mais cette ſenſibilité s'affoibliſſant par degrés, l'uſage rendit bientôt familiers ces ſpectacles affreux, qui devinrent une école où les peintres & les ſculpteurs trouvèrent de nouveaux objets à imiter, & une nouvelle ſource d'inſtruction. C'eſt là que Ctéſilas vit le modèle de ſon *Gladiateur mourant*, cité par Pline comme le chef-d'œuvre de l'antiquité le plus étonnant pour l'expreſſion. Cet écrivain nous dit que dans le viſage, & même dans les principaux membres de cette figure, un obſervateur attentif pouvoit remarquer le degré de mouvement & de vie dont elle ſembloit encore animée (1).

Ces reſſources multipliées, pour obſerver la nature dans tous ſes mouvemens & ſes aſpects divers, mirent non ſeulement les artiſtes Grecs en état de repréſenter toutes ces beautés avec énergie & vérité, mais encore encourageoient le génie à faire un nouveau pas vers la perfection,

(1) Il y en a qui penſent que ce *Gladiateur* dont parle Pline, eſt le même que le célèbre Gladiateur de Ludoviſi, qui ſe trouve maintenant dans la grande galerie du Capitole.

& à s'élever au deſſus même de la nature réelle. Après avoir contemplé la nature dans ſes plus belles formes, ils imaginèrent des formes encore plus belles & plus frappantes; ils acquirent ainſi des idées de beauté ſupérieures à celles que la nature elle-même leur avoit préſentées, & ils les appliquèrent dans leurs ouvrages, non ſeulement aux différentes parties du corps humain, mais encore au tout conſidéré ſous un ſeul point de vue. Cette beauté idéale n'avoit d'exiſtence que dans leurs ſublimes conceptions; elle n'appartenoit à aucun objet extérieur; mais elle ſurpaſſoit de beaucoup toutes les idées que les hommes avoient eues juſques là de la beauté.

C'eſt d'après cette forme idéale de beauté que Raphaël conçut ſa fameuſe *Galatée*. Cet artiſte immortel obſerve, dans ſa lettre au Comte Balthaſar Caſtiglione: « que les différentes parties de » la véritable beauté ſe trouvent rarement unies » dans une ſeule perſonne, particulièrement dans » les femmes; & qu'en conſéquence il avoit été » obligé de donner à ſa Galatée les traits d'une » beauté idéale, dont le modèle n'exiſtoit que » dans ſa propre imagination (1). «

Ces idées, réellement ſupérieures à toutes les formes que la matière prend dans l'ordre ordinaire des choſes, guidèrent les artiſtes Grecs dans les

(1) *Voyez* Bellori, Deſcriz. delle Imagini depinte da Rafaelle d'Urbino, &c. Roma, 1695. Fol.

repréſentations qu'ils firent des divinités & des hommes. On remarque dans les ſtatues des dieux & des déeſſes, que le front & le nez ſont preſque entièrement formés par la même ligne. Ce même profil ſe retrouve dans les têtes de quelques femmes célèbres repréſentées ſur les médailles grecques. Il n'eſt cependant pas indifférent, dans une médaille, d'altérer ou de ſuivre la nature. Peut-être cette conformation étoit-elle particulière aux anciens Grecs, comme le ſont le nez applati chez les Calmouks, & les petits yeux en couliſſe chez les Chinois. Les yeux grands & bien ouverts, que nous trouvons toujours dans les têtes grecques gravées ſur les médailles & les pierres antiques, paroiſſent une forte préſomption en faveur de ce ſentiment.

Quoi qu'il en ſoit, les artiſtes Grecs deſſinèrent les têtes des Impératrices Romaines, d'après un modèle idéal. Auſſi obſerve-t-on, dans le profil d'une Livie ou d'une Agrippine, le même profil & la même manière que dans celui d'une Artémiſe ou d'une Cléopatre.

Il ne faut cependant pas penſer qu'en parcourant ces régions idéales, ils perdiſſent jamais de vue la nature & la vérité. Les Thébains preſcrivoient à leurs artiſtes « d'imiter la nature d'auſſi » près qu'il leur ſeroit poſſible; » & cette maxime étoit celle de toute la Grèce. Lorſqu'un artiſte s'appercevoit qu'il ne pouvoit pas exprimer le plus beau profil, ſans s'écarter de la vérité, il ſacri-

fioit le beau idéal au vrai de la nature : c'eſt ce qu'on peut voir dans la belle tête de Julie, fille de Titus, exécutée par le graveur Evode (1).

Mais la loi que les artiſtes Grecs ſe propoſoient de remplir dans toutes leurs compoſitions, « d'i- » miter fidèlement leurs modèles, en les embel- » liſſant, & d'unir ainſi la vérité à la beauté «, ſuppoſe dans un peintre ou un ſtatuaire l'idée d'une perfection ſupérieure à celle que la nature lui préſente réellement. Polignote eſt fameux dans l'hiſtoire des arts, par ſon attachement à ce principe fondamental.

On nous dit, à la vérité, que Cratina, maîtreſſe de Praxitèle, fournit à cet artiſte célèbre l'idée ou le modèle de ſa Vénus de Cnide, & qu'un autre peintre fameux prit la figure de Laïs pour le modèle d'une des trois Graces. Mais il n'y a rien en cela d'incompatible avec les règles générales dont je veux parler: le peintre ou le ſculpteur trouvoit dans le modèle qu'il avoit ſous les yeux, ſoit Cratina, ſoit Laïs, des formes & des lignes particulières de beauté; mais c'eſt dans ſon modèle idéal qu'il trouvoit les grands traits d'élégance & d'expreſſion, & le bel enſemble de ces mêmes parties qu'il imitoit d'après la nature. Le premier de ces modèles fourniſſoit à l'artiſte ce qu'il y avoit d'humain dans ſa compoſition; ce qu'il y mettoit de divin, il le devoit au ſecond modèle.

(1) *Voyez* Stoſch, Pierres gravées, pl. XXXIII.

Ceux

Ceux qu'un goût ſupérieur, éclairé par la réflexion & l'étude, a initiés dans les myſtères des beaux arts, apperçoivent dans les productions des artiſtes Grecs des beautés rarement ſenties, & qui échappent à l'œil d'un obſervateur ordinaire; ces beautés leur paroîtront plus frappantes encore, lorſqu'ils compareront les ouvrages des anciens avec ceux des modernes, ſur-tout de ceux qui s'attachent plus à ſuivre ſervilement la nature que le goût qui règne dans les anciens modèles de l'art.

Dans les figures de la plus grande partie des modernes, la peau eſt exprimée, dans les parties comprimées du corps, par une multitude de petits plis trop apparens, & prononcés avec une ſorte de dureté. Les artiſtes Grecs exprimoient au contraire ces plis par des lignes ondoyantes, qui, naiſſant l'une de l'autre, avec une gradation inſenſible, préſentoient un tout qu'on croyoit formé par un ſeul trait. Dans ces chefs-d'œuvres de l'antiquité, la peau, au lieu d'avoir un air de contrainte, & de paroître avoir été étendue avec effort ſur la chair, ſemble au contraire unie intimement avec elle, & en ſuit exactement tous les contours & toutes les inflexions; on n'y remarque jamais, comme à nos corps, de ces plis détachés qui lui donnent l'air d'une ſubſtance ſéparée de la chair qu'elle recouvre.

On trouve auſſi cette même différence entre les ouvrages des Grecs & des modernes, dans l'expreſſion de certains petits creux, & des petites foſſettes que ces derniers multiplient à l'infini dans

leurs figures ; mais que les anciens n'ont employées qu'avec beaucoup d'économie, d'après leur belle nature, qu'ils n'indiquoient que foiblement, & qu'on n'apperçoit même ſouvent à leurs ouvrages que par un tact exercé.

On ne peut d'ailleurs nier qu'il y avoit dans les beaux corps des Grecs, ainſi que dans les productions de leurs artiſtes, un enſemble plus parfait, des articulations plus déliées, des développemens plus nobles, & une plénitude plus riche que dans nos corps & dans nos ouvrages grêles & découpés par des inflexions profondes.

Ces conſidérations ſont d'autant plus dignes de l'attention des artiſtes & des connoiſſeurs, que beaucoup de gens regardent l'admiration pour les chefs-d'œuvres de l'antiquité Grecque comme l'effet du préjugé ou du fanatiſme, & imaginent que ces monumens n'ont d'autre mérite que d'être antiques.

Ce point, ſur lequel les artiſtes ſont diviſés dans leur opinion, auroit même demandé un examen plus détaillé que celui dans lequel il nous eſt permis d'entrer ici.

On ſait que le fameux cavalier Bernin avoit trop de connoiſſance & de goût pour embraſſer cette étrange opinion dans toute ſon étendue ; cependant il étoit bien éloigné de regarder l'étude & l'imitation de l'antiquité comme une règle eſſentielle aux artiſtes. Il prétendoit d'ailleurs que la nature avoit donné à toutes ſes productions les différens

degrés de beauté qui appartiennent à chacune, & que c'étoit à l'art à découvrir ces beautés, à les combiner, & à les rendre avec élégance & vérité. Il étoit auſſi, comme on ſait, un de ceux qui ne vouloient pas reconnoître la ſupériorité des Grecs dans l'imitation de la nature choiſie, & dans l'expreſſion du beau idéal. Il avouoit, à la vérité, que la beauté ſupérieure de la Vénus de Médicis l'avoit pendant long-tems prévenu en faveur des Grecs, & lui avoit donné une très-haute idée de leur ſupériorité ſur tous les autres modèles; mais il ſe vantoit d'avoir enfin triomphé de ce préjugé par une ſuite d'obſervations & d'études qui lui avoient fait voir que toutes les beautés de cette fameuſe ſtatue exiſtoient actuellement dans la nature (1).

Examinons un moment cet aveu remarquable : on peut en tirer un argument contre l'artiſte qui l'a fait, & une preuve frappante de l'excellence des ouvrages Grecs. Bernin reconnoît que la Vénus de Médicis lui a fait voir des beautés dans la nature qu'il n'y avoit pas encore découvertes, & que vraiſemblablement il n'y auroit jamais cherchées, puiſque cette ſtatue a pu ſeule lui en faire imaginer l'exiſtence. Que faut-il donc conclure de ſa déclaration? C'eſt qu'il eſt évident que les plus belles lignes de beauté ſe découvrent plus aiſément dans les ſtatues Grecques que dans la nature même; qu'elles y ſont moins diſperſées, & qu'elles pro-

(1) *Voyez* Baldinucci, Vita del cav. Bernino.

duiſent une impreſſion plus puiſſante & plus ſenſible, étant réunies dans ces copies ſublimes, que lorſqu'elles ſont éparpillées dans l'original.

En convenant que l'étude de la nature eſt abſolument indiſpenſable aux artiſtes, il faut convenir auſſi que cette étude conduit à la perfection par une route plus ennuyeuſe, plus longue & plus difficile que l'étude de l'antique. Les ſtatues Grecques offrent immédiatement aux yeux de l'artiſte l'objet de ſes recherches : il y trouve réunis dans un foyer de lumière les différens rayons de beauté diviſés & épars dans le vaſte domaine de la nature. Ainſi quand le Bernin exhortoit les jeunes artiſtes à étudier la nature choiſie, il leur donnoit ſans doute un bon avis, mais il ne leur montroit pas la route la plus courte pour arriver à leur but.

Il y a deux manières d'imiter la nature : dans l'une, l'artiſte occupé d'un ſeul objet, tâche de le repréſenter avec préciſion & vérité ; dans l'autre, il tire de pluſieurs objets certains traits qu'il combine, & dont il forme un tout régulier. Les portraits & toutes les eſpèces de copies appartiennent au premier genre d'imitation : ces ſortes de productions doivent être exécutées dans la manière Flamande, c'eſt-à-dire avec un grand fini, ſans invention. Mais la ſeconde eſpèce d'imitation conduit directement à la recherche du vrai beau, de ce beau dont l'idée eſt née dans l'eſprit humain, & ne peut ſe trouver que là dans ſa plus grande perfection. C'eſt le genre d'imitation dans lequel

excelloient les Grecs. Mais les Grecs avoient pour cette étude une multitude d'avantages dont nous ſommes privés : ils jouiſſoient d'une nature plus belle, plus riche, plus variée, & avoient mille moyens de l'obſerver dans tous ſes aſpects. Où trouve-t-on aujourd'hui un corps humain auſſi parfait pour la beauté, la grace & les proportions que la ſtatue d'Antinoüs? Où trouver quelque choſe d'auſſi ſublime que les proportions *ſurhumaines* de l'Apollon du Vatican? Toutes les puiſſances de la nature, du génie & de l'art ſont épuiſées dans ces deux admirables ouvrages.

Un artiſte apprendra donc bien plutôt, je crois, par l'étude de ces chefs-d'œuvres, à concevoir de grandes penſées, & à ſaiſir avec hardieſſe & avec aſſurance les limites qui ſéparent la beauté actuelle de la beauté idéale; limites qui ſe trouvent fixées avec préciſion dans les ouvrages des anciens.

Lorſqu'un artiſte aura acquis un certain degré de familiarité intime avec les beautés des ſtatues Grecques, & qu'il aura formé ſon goût ſur ces excellens modèles, il pourra procéder avec confiance & avec ſuccès à l'imitation de la nature. Les idées qu'il ſe ſera déja formées de la nature parfaite & ſublime des anciens, le mettront en état d'acquérir avec facilité & d'employer avec avantage les idées particulières de beauté que l'examen de la nature, dans ſon état actuel, offrira à ſa vue; & en découvrant ces beautés de la nature actuelle, il

ſaura leur donner une beauté idéale, & deviendra, par la réminiſcence de ces formes *ſur-humaines*, un modèle digne de ſervir de règle.

C'eſt alors que l'artiſte, & particulièrement le peintre, peut s'abandonner à l'imitation de la nature, toutes les fois que l'art lui permet de quitter l'étude des ſtatues antiques, pour ne ſuivre que ſon génie, comme pour les draperies, par exemple, ainſi que l'a fait le Pouſſin. Michel-Ange avoit coutume de dire qu'un artiſte ne pouvoit jamais réuſſir, s'il s'attachoit à ſuivre avec une préciſion ſervile ſes maîtres & ſes modèles; & qu'il étoit impoſſible d'employer heureuſement les idées ou les compoſitions des autres, ſi l'on n'étoit doué juſqu'à un certain point de leur talent & de leur génie. Ceux donc à qui, dès leur naiſſance, les muſes ont ſouri, & en qui la nature a ſoufflé cette flamme céleſte qu'on nomme génie, trouveront dans l'imitation des anciens une belle & vaſte carrière à parcourir; & par un généreux & libre uſage de ces grands modèles, deviendront eux-mêmes des originaux, & formeront des imitateurs.

. . . . . Quibus arte benignâ
Et meliore luto finxit præcordia Titan.

C'eſt dans ce ſens qu'il faut entendre de Piles, quand il nous dit que Raphaël, lorſqu'il fut emporté par la mort, à la fleur de ſes ans, venoit de quitter le marbre, & s'appliquoit entièrement à l'imitation de la nature. On ne ſauroit trop regretter

la mort prématurée de ce grand artiſte, dont les productions, par le changement qu'il avoit apporté dans ſa méthode, nous auroient fait voir l'heureux effet de l'étude de la nature, dirigée par une étude antérieure des ſublimes productions du génie Grec. En imitant la nature dans ſes formes les plus ſimples, il auroit conſervé ce goût ſublime qu'il avoit acquis par l'étude de l'antique; & par une eſpèce de tranſmutation chymique, les réflexions que l'étude de la nature lui auroit ſuggérées, auroient pris la forme qui conſtituoit ſon être & ſon ame élevée. Il auroit pu, en conſéquence de ſa nouvelle méthode, apprendre à mettre plus de variété dans ſes tableaux, plus de grandioſité dans ſes draperies, ainſi qu'à acquérir un meilleur coloris, & ſur-tout à ſaiſir des effets plus frappans de clair-obſcur; mais le grand mérite de ſes ouvrages auroit toujours été dans cette pureté & cette nobleſſe de deſſin, dans cette force & cette vérité d'expreſſion qu'il avoit empruntées des modèles antiques.

Rien ne ſauroit mieux prouver l'avantage qui réſulte de l'étude des anciens ouvrages, que l'exemple de deux jeunes peintres égaux en talens, qui s'attachent l'un à imiter la nature, & l'autre à ſuivre les anciens. Vous verrez que le premier exprimera la nature avec vérité, mais en mêlant les formes agréables avec les communes; s'il eſt Italien, il pourra s'élever à la claſſe d'un Caravage; ſi c'eſt un Flamand, on le verra égaler

le Jordans, & un François parviendra au mérite d'un Stella. Le ſecond préſentera la nature dans ſes plus beaux aſpects, ſous les formes les plus ſublimes, telle qu'elle s'offre ſous le pinceau divin de Raphaël.

Et quand l'artiſte pourroit puiſer dans la nature toutes les autres parties, elle ne pourra jamais lui donner ce contour pur, gracieux & correct, qui forme la véritable ligne de beauté, & qu'on ne trouve que dans les ſtatues Grecques. Eupharnor, qui vint après Zeuxis, fut le premier qui ſut donner de la nobleſſe à ce contour, qui comprend toutes les perfections de la belle nature & de la beauté idéale. Pluſieurs artiſtes modernes ont fait tous leurs efforts pour imiter ce contour, & très-peu y ont réuſſi. Rubens lui-même l'a tenté en vain ; mais il faut remarquer que les tableaux où il en eſt le plus éloigné ſont ceux qu'il a faits avant ſon arrivée en Italie, où il s'appliqua à l'étude de l'antique.

La ligne qui, dans la nature, ſépare le *moins* du *trop*, eſt extrêmement déliée ; & les plus grands maîtres modernes ont donné preſque tous dans un des extrêmes. Les uns, pour éviter l'aridité dans les contours, les ont faits lourds & épais; d'autres, pour éviter cette exagération, ſont tombés dans le défaut oppoſé.

Michel-Ange eſt peut-être le ſeul de qui l'on puiſſe dire avec vérité qu'il a égalé à cet égard les anciens ; mais il ne mérite cet éloge que dans ceux

de ſes ouvrages où il a repréſenté des figures mâles & robuſtes, en qui les nerfs & le jeu des muſcles ſont fortement prononcés ; car on ſait que ce célèbre artiſte n'étoit pas heureux à rendre la fleur de la jeuneſſe & les teintes délicates de la beauté ; il donnoit à ſes femmes plutôt l'air des Amazones que celui des Graces.

Les Grecs n'ont jamais perdu de vue ce point important, qu'ils regardoient comme une circonſtance eſſentielle de leur art, même dans les ouvrages du travail le plus difficile, tel que celui des pierres gravées. Qu'on examine le Diomède & le Perſée de Dioſcoride (1), l'Hercule avec Iole de la main de Teucer (2), & l'on pourra ſe former une idée du talent inimitable des Grecs dans cette partie.

Parrhaſius eſt, en général regardé comme l'artiſte Grec qui a donné à ſes figures le contour le plus vigoureux.

Les draperies des ſtatues Grecques paroiſſent, pour ainſi dire, tranſparentes, & le contour élégant du corps y eſt exprimé à travers le marbre, comme s'il n'étoit en effet couvert que d'une gaze légère.

L'*Agrippine* & les *trois Veſtales* qui ſont dans le cabinet des antiques à Dreſde, méritent place parmi les modèles les plus parfaits du grand ſtyle. Il eſt très-probable que cette Agrippine n'eſt pas la

(1) *Voyez* Stoſch, Pierres gravées, Pl. XXIX, XXX.

(2) *Voyez* Muſ. Flor. T. II. tab. 5.

mère de Néron, mais la femme de Germanicus; car elle reſſemble beaucoup à une ſtatue de cette dernière Agrippine qu'on voit encore dans le ſallon qui conduit à la bibliothèque de Saint Marc à Veniſe. L'Agrippine de Dreſde eſt une figure plus grande que nature, aſſiſe, ayant la tête penchée & appuyée ſur ſa main droite. Sa belle phyſionomie exprime avec la plus grande force une femme abîmée dans la réflexion, & qu'une triſteſſe profonde rend inattentive aux objets & aux impreſſions du dehors. L'artiſte a eu vraiſemblablement en vue de repréſenter cette héroïne dans le moment où elle reçut la nouvelle de ſon exil dans l'île de Pandataire.

Les trois Veſtales méritent une attention particulière, par la grande manière dont les draperies ſont exécutées. Elles égalent à cet égard, ſurtout celle qui eſt plus grande que nature, la Flore du palais Farnèſe, & d'autres ouvrages Grecs du premier rang. Les deux autres, qui ſont de grandeur naturelle, ont une reſſemblance ſi parfaite, qu'il y a tout lieu de croire qu'elles ſont ſorties du même ciſeau; elles ne diffèrent que par les têtes, dont l'une eſt d'une plus belle exécution que l'autre. Les cheveux bouclés de la plus belle de ces têtes ſont diſpoſés en forme de ſillons, depuis le front juſque dans la nuque du col, où ils ſont liés enſemble. Les cheveux de l'autre ſont liſſes ſur le ſommet de la tête, & le reſte des cheveux, qui ſont bouclés, eſt raſſemblé par un

ruban. Il eſt probable que cette dernière tête eſt d'un habile artiſte moderne, & qu'elle y a été ajoutée après coup, pour reſtaurer cette ſtatue. Ces deux figures n'ont point de voile ſur la tête; mais il ne faut cependant pas en conclure qu'elles ne repréſentent pas des Veſtales, car on connoît pluſieurs autres ſtatues de Veſtales ſans voiles; & il paroît, par les plis épais de la draperie jetée ſur le col, que le voile, qui ne compoſoit pas une partie ſéparée & particulière du vêtement des Veſtales, eſt repréſenté à ces ſtatues comme replié dans la nuque du col.

Ces trois morceaux peuvent être regardés comme le premier fruit de l'importante découverte d'Herculanum; ils furent portés en Allemagne, lorſque le deſtin de cette ville n'étoit encore connu que par une lettre de Pline le jeune, où il raconte la mort de ſon oncle qui périt dans la même cataſtrophe qui enſevelit Herculanum dans les entrailles de la terre. Ils furent découverts à Portici en 1706, dans une fouille qu'on y fit à la maiſon de campagne du prince d'Elbeuf, & furent envoyés à Vienne, avec d'autres ſtatues de marbre & de bronze, pour le prince Eugène, qui fit conſtruire un magnifique ſallon pour les y placer. L'électeur de Saxe les acheta enſuite; & ils ſont encore un des principaux ornemens du cabinet de Dreſde. Cependant avant que ces ſtatues quittaſſent Vienne, le célèbre Matielli, à qui, ſuivant Algarotti, » Policlète donna la règle, & Phidias le

» ciſeau », copia ces trois veſtales en plâtre, avec tout le ſoin poſſible, pour ſe conſoler ainſi de la perte de ces chefs-d'œuvres.

Par le mot *draperie* on entend tout ce qui dans l'art ſert de vêtement au nud des figures, & les étoffes volantes. Cette partie eſt, après la belle nature, & la nobleſſe du contour, la troiſième qu'il faut étudier dans les productions des anciens artiſtes.

Les vêtemens dès trois Veſtales dont nous venons de parler, ſont deſſinés avec une grace inexprimable. Les petits plis ſortent, par la douce gradation d'une courbe inſenſible, des grandes parties de la draperie, & vont ſe perdre de nouveau dans ces mêmes parties, avec une noble liberté, ſans violer l'harmonie de la compoſition, & ſans cacher le beau contour du corps, qui ſe laiſſe voir dans toute ſa perfection à travers cette élégante draperie.

Il faut cependant rendre juſtice à différens grands artiſtes modernes, particulièrement à quelques peintres, en obſervant que, s'ils ſe ſont écartés de la manière Grecque dans l'habillement de leurs figures, ils l'ont fait ſans violer les règles du vrai & du beau. Les Grecs prenoient pour modèles, des étoffes légères, qu'ils appliquoient toutes mouillées ſur le corps, dont les contours ſe marquoient très-diſtinctement à travers ce vêtement tranſparent. Le col & la gorge d'une belle Grecque déployoient tous leurs charmes à travers un voile très-léger, qui, à cauſe de cela, étoit appelé

Peplon; & le reſte de leur habillement étoit dans le même goût.

On voit néanmoins par les bas-reliefs, que les anciens n'ont pas toujours fait uſage de ces draperies légères. Les anciens tableaux, les buſtes antiques, & ſurtout le beau Caracalla de la galerie de Dreſde viennent auſſi à l'appui de ce ſentiment.

Dans les tems poſtérieurs, la forme des habillemens a été abſolument changée, & l'on ſemble avoir donné dans une extrémité oppoſée, en chargeant pluſieurs épaiſſes draperies l'une ſur l'autre. Cette circonſtance a obligé les artiſtes modernes à s'écarter de la manière des Grecs, & à former de grandes maſſes, dans leſquelles ces maîtres n'ont pas moins développé de génie que les anciens dans leur manière.

Carle Maratte & Solimène ont porté ce dernier genre de draperie au plus haut degré de perfection; mais la nouvelle école Vénitienne, en voulant aller au-delà, eſt tombée dans une manière roide & déſagréable, & n'a fait que charger en cherchant de grandes maſſes.

Parmi les traits de perfection les plus frappans qui diſtinguent les productions des artiſtes Grecs, il y en a un qui mérite une attention particulière, parce qu'on le remarque dans toutes les meilleures ſtatues, & qu'il ſeroit difficile de le rencontrer ailleurs : je veux parler de cette noble ſimplicité, de cette grandeur tranquille, qu'on admire dans les attitudes & dans l'expreſſion. Comme le fond

de l'océan reſte calme & immobile pendant que la tempête trouble ſa ſurface, de même l'expreſſion qui règne dans une belle figure Grecque, peint une ame toujours grande & tranquille au milieu des ſecouſſes les plus violentes & des paſſions les plus terribles.

Ce caractère ſublime de grandeur ſe fait remarquer dans toute ſa beauté à travers les expreſſions touchantes de douleur qui ſe peignent ſur le viſage du fameux Laocoon, & dans les mouvemens convulſifs de ſes membres. La violence de ſes tourmens eſt imprimée ſur chaque muſcle, & ſemble enfler tous ſes nerfs ; on la voit ſurtout exprimée avec une énergie ſingulière par la contraction de l'abdomen & des parties inférieures du corps ; cette expreſſion eſt ſi vive, que le ſpectateur attentif partage une partie des ſouffrances dont elle eſt l'image : il n'y a cependant dans l'attitude & la phyſionomie de cette figure admirable aucun ſymptôme d'égarement ou de déſeſpoir. On n'y apperçoit pas la moindre apparence de ce cri épouvantable que Virgile fait pouſſer à Laocoon dans ce moment terrible : l'ouverture de la bouche, trop petite pour exprimer un ſemblable cri, indique plutôt un ſoupir arraché par les angoiſſes de la douleur, mais à demi étouffé, ainſi que Sadolet l'a décrit. Les ſouffrances du corps & l'élévation de l'ame ſe peignent dans tous les membres avec une égale énergie, & forment le caractère le plus grand, & le plus ſublime contraſte qu'on puiſſe imaginer.

Laocoon ſouffre, mais comme le Philoctète de Sophocle : ſon horrible ſituation déchire le cœur, mais nous inſpire en même tems le deſir d'être en état d'imiter ſa conſtance & ſa magnanimité dans, les malheurs qui peuvent nous arriver.

L'expreſſion d'une ame forte & grande ſurpaſſe infiniment l'imitation de ce qu'on appelle la nature choiſie. Pour donner au marbre ce caractère de grandeur, l'artiſte doit l'avoir dans ſon ame, & ne peut le tirer que de là. La Grèce préſenta ſouvent dans la même perſonne l'artiſte & le ſage, & Métrodore n'eſt pas le ſeul modèle de cette heureuſe union. La philoſophie prêtoit une main ſecourable aux beaux-arts, animoit leurs productions des ſentimens les plus nobles, & y ſouffloit, pour ainſi dire, une ame ſupérieure à celle des mortels ordinaires.

On peut objecter que l'artiſte auroit dû couvrir ſon Laocoon d'une draperie, afin d'obſerver la décence que ſembloit exiger ſon caractère de prêtre ; mais par là il auroit caché un grand nombre de beautés, & rendu moins frappante l'expreſſion de la douleur. Bernin nous dit qu'en examinant attentivement cette fameuſe ſtatue, il avoit obſervé dans la roideur de la cuiſſe l'effet que le venin du ſerpent commençoit à produire.

Les attitudes & les mouvemens dont la violence, le feu & l'impétuoſité ſont incompatibles avec cette grandeur calme dont je parle, étoient regardés par les Grecs comme défectueux, & ce défaut s'appelloit *Parenthyrſis*.

Plus nous ſuppoſons de tranquillité dans l'état du corps, plus il ſera propre à exprimer le véritable caractère de l'ame. Au contraire, toutes les attitudes qui s'éloignent trop de cet état de ſérénité & de repos, repréſentent une ame dans un état forcé, violent & hors de nature. Il eſt vrai que l'ame ſe peint d'une manière plus frappante & plus vive lorſqu'elle eſt agitée de paſſions fortes & impétueuſes; mais elle ne montre jamais tant de grandeur & de dignité que lorſqu'elle eſt calme & tranquille. La véritable grandeur a un certain degré de permanence & de conſiſtance, qu'on ne peut pas trouver dans les émotions paſſagères & momentanées des paſſions violentes : le grand artiſte, ainſi que l'obſervateur judicieux, doit bien diſtinguer la paſſion, du caractère. Si l'on ne trouvoit dans le Laocoon que l'expreſſion de la ſouffrance & de la douleur, l'artiſte ſeroit tombé dans le défaut dont j'ai parlé; mais pour l'éviter & pour repréſenter la fermeté & la conſtance de ce héros mourant, l'habile ſtatuaire a choiſi l'attitude & les mouvemens les plus voiſins de l'état de repos, qui puſſent convenir à la ſituation épouvantable de cet infortuné. Cependant au milieu même de ce repos, l'ame eſt caractériſée par des traits qui la diſtinguent d'une manière particulière : quoique calme elle eſt active, & ſa tranquillité ne reſſemble ni à l'inſenſibilité ni à l'indifférence.

Le goût & la manière des artiſtes modernes les plus célèbres ſont directement oppoſés à cette admirable

admirable méthode. Ils choiſiſſent ſur-tout les attitudes les plus hardies, & veulent toujours exprimer les efforts les plus extraordinaires du ſentiment & de l'action; & c'eſt ce qu'ils appellent travailler avec génie, avec feu, avec hardieſſe. Ils font ſurtout un grand uſage du contraſte, qu'ils regardent comme la perfection de l'art. L'ame qui anime leurs figures reſſemble à une comète qui s'élance au-delà des bornes preſcrites aux autres corps céleſtes. Si nos artiſtes pouvoient ſe livrer ſans contrainte à ce goût mal-entendu, ils ne repréſenteroient dans leurs ſtatues & dans leurs tableaux que des Ajax ou des Capanées.

Les beaux arts ont, comme l'eſpèce humaine, leur période d'enfance; & il eſt probable que, dans l'enfance de la peinture & de la ſculpture, ainſi que dans celle de la poéſie, le merveilleux a été reçu avec plus d'empreſſement que le vrai beau, & que les imitations exagérées & les images étonnantes étoient les plus sûres du ſuccès. C'eſt dans cette diſpoſition ſans doute que nous devons chercher l'origine de ces expreſſions hyperboliques qui rendirent les tragédies d'Eſchyle, & ſon *Agamemnon* ſur-tout, plus obſcures & plus embrouillées que les énigmes d'Héraclite. Il eſt très-vraiſemblable que les premiers peintres Grecs n'eurent pas un meilleur goût que les premiers poëtes tragiques.

Tout ceci eſt conforme à la marche de la nature humaine. Les premiers mouvemens de l'homme ſont vifs, véhémens, impétueux; ce n'eſt que par

degrés qu'il parvient à mettre dans ſes actions plus de ſang-froid, de calme & de régularité, & qu'il apprend à approuver dans les autres cette même retenue.

Il n'y a que les grands maîtres qui ſavent combien la repréſentation des mouvemens tranquilles de l'ame eſt difficile :

. . . . . Ut ſibi quivis
Speret idem, ſudet multùm, fruſtràque laboret
Auſus idem. HORAT.

Les hommes médiocres réuſſiſſent mieux à exprimer les paſſions violentes. La Fage, ce fameux deſſinateur, eſt reſté, malgré toute ſa réputation, fort au deſſous des anciens. Dans ſes ouvrages tout eſt en mouvement; il eſt impoſſible de les regarder ſans éprouver une ſorte de perplexité & de confuſion. On croit voir une compagnie nombreuſe, où tout le monde parleroit à la fois.

J'oſe aſſurer que les grands traits de cette noble ſimplicité, de cette grandeur tranquille qui caracteriſent les ſtatues Grecques, s'obſervent plus ou moins ſenſiblement dans les ouvrages des hommes de génie qui ont écrit pendant le ſiècle d'or des lettres en Grèce, & particulièrement dans les productions des diſciples de Socrate. Ce même caractère diſtingue le génie de Raphaël, & conſtitue ce degré ſupérieur de mérite qui l'a élevé ſi fort au deſſus des artiſtes modernes; & l'on ſait que cette ſupériorité eſt entièrement due à l'étude conſtante qu'il a faite de l'antiquité. La nature l'avoit doué

de cette élévation d'ame extraordinaire qui le rendoit capable de ſaiſir l'eſprit des artiſtes anciens, & de goûter les beautés de leurs productions immortelles, dans un âge où les ames ordinaires ſont plus frappées du faux brillant du merveilleux, que de l'éclat pur & vrai du grand & du ſublime.

Il faut avoir les yeux accoutumés à contempler des beautés de ce genre, & un goût formé par l'étude des anciens, pour appercevoir toutes les beautés qui abondent dans les ouvrages de Raphaël. Le ſpectateur, qui ſera ainſi préparé, démêlera les traits les plus nobles de grandeur & d'énergie dans la tranquillité même & le repos qui diſtinguent les principales figures de ſon *Attila*, & qui les font paroître inanimées aux yeux des obſervateurs ordinaires. L'évêque de Rome, qui, dans ce fameux tableau, engage le roi des Huns à ſe déſiſter de ſon entrepriſe de ſaccager la ville, n'eſt pas repréſenté avec le geſte animé & l'attitude d'un orateur; non: il n'y paroît qu'avec l'air ſerein & impoſant d'un vieillard vénérable, dont la préſence ſuffit pour calmer la tempête. Il nous rappelle cette belle peinture de Virgile:

> Tum pietate *gravem* ac meritis ſi forte virum quem
> Conſpexere... ſilent, arrectiſque auribus adſtant. *Æn.*

Même ſous l'œil farouche du prince barbare, la phyſionomie du pontife Romain exprime cette ſérénité d'ame qui naît d'une confiance entière en Dieu. Les deux Apôtres qui ſont repreſentés dans les nuages n'ont point l'air d'anges deſtructeurs;

mais, s'il eſt permis d'employer une image profane pour un ſujet ſacré, ils reſſemblent plutôt au Jupiter d'Homère, qui, par un ſeul mouvement de ſes ſourcils, fait trembler l'Olympe juſque dans ſes fondemens.

L'Algarde, en repréſentant ce même ſujet en relief ſur un autel de l'égliſe de Saint-Pierre à Rome, a été bien loin de pouvoir donner à ſes deux apôtres la tranquillité expreſſive des figures du grand Raphaël, qui ont cet air vénérable & impoſant qui convient aux miniſtres de Dieu; tandis que l'Algarde les a armés de pied en cap, & en a fait deux ſoldats communs.

Je vois avec peine combien de beautés ont échappé aux obſervateurs ordinaires dans le fameux *Saint Michel* du Guide, qui eſt dans l'égliſe des Capucins de Rome; & je ſuis fâché de remarquer que parmi ceux même qu'on appelle *connoiſſeurs*, il y en ait ſi peu qui aient ſenti toute la ſublimité de l'expreſſion que le peintre a donnée à ſon archange dans ce beau tableau. On préfère généralement le *Saint Michel* de Concha à celui du Guide (1), parce que les traits les plus frappans de la colère & de la vengeance ſont exprimés dans la tête du premier; mais quelle ſupériorité de grandeur dans le dernier! L'archange, après avoir vaincu l'ennemi de Dieu & de l'homme, remonte au ciel avec un air ſerein & tranquille, ſemblable à l'ange de vengeance que M. Addiſon a peint dans trois

(1) *Voyez* Wright's Travels.

beaux vers de ſon poëme de la Campagne : *CALME & SEREIN, il conduit l'impétueux ouragan; & SATISFAIT d'exécuter les ordres du Tout-Puiſſant, il vole ſur le tourbillon, & dirige la tempête* (1).

Le ſtyle & la manière de Raphaël ſe montrent au plus haut degré de perfection dans un fameux tableau de ce grand maître, qu'on voit encore à la galerie de Dreſde, & que Vaſari dit être du meilleur tems de ce peintre. Il contient ſix figures : la Vierge & l'Enfant Jeſus, ſaint Sixte & ſainte Barbe à genoux aux deux côtés de l'enfant, & deux anges ſur le devant. C'étoit autrefois un tableau d'autel du couvent de ſaint Sixte à Plaiſance; les connoiſſeurs y venoient en foule pour en admirer les beautés, comme ils alloient anciennement à Theſpies admirer le célèbre Cupidon de Praxitèle.

On remarque dans l'ouvrage de Raphaël un mélange merveilleux d'une douce innocence & d'une majeſté céleſte exprimées ſur la phyſionomie de la Vierge. Toute ſon attitude annonce une ſatisfaction calme, une félicité infinie, & cette tranquillité ſublime, qui, dans les ſtatues Grecques, donnent tant de dignité aux viſages des divinités. Il eſt impoſſible de concevoir rien de plus grand, de plus noble que le contour de cette figure admirable. L'enfant Jeſus, que la Vierge tient ſur

(1) *Calme* and *ſerene* he drives the furious blaſt;
And *pleas' d* th'almighty's orders to perform,
Rides in the whirl-wind, and directs the Storm.

ſon bras, eſt caractériſé par certains rayons d'une majeſté divine, qui percent à travers l'air naïf & gai de l'enfance. Sainte Barbe eſt à genoux aux pieds de la Vierge, dans une adoration tranquille, mais d'une expreſſion bien au deſſous de celle de la figure principale; cependant le peintre a ſu y ſuppléer en quelque ſorte, par la douce harmonie qui règne dans les traits de ſa belle phyſionomie. L'air du ſaint annonce un vénérable vieillard, qui, dès ſa jeuneſſe, a été pénétré de l'amour de Dieu. Le reſpect que ſainte Barbe porte à la Vierge eſt exprimé par ſon attitude: ſes deux belles mains ſont collées contre ſa poitrine; tandis que le ſaint avance une main pour faire connoître le ſentiment qui remplit ſon ame; & par ce contraſte, Raphaël, en mettant plus de variété dans les mouvemens de ſes figures, a rendu ſagement le caractère actif de l'homme, & la ſenſibilité concentrée de la femme.

Il eſt vrai que le tems a ſenſiblement diminué l'effet de ce fameux tableau: la force & la vivacité du coloris en ſont affoiblies; mais l'ame & l'énergie que la main créatrice de Raphaël a imprimées à ce chef-d'œuvre, le rendent encore aujourd'hui un des plus beaux & des plus intéreſſans qu'ait laiſſés ce grand homme.

Qu'on ne cherche pas dans les ouvrages de cet artiſte immortel ces beautés de détail & ce fini recherché qui rendent les productions des peintres Flamands ſi précieuſes aux yeux de quelques con-

noiſſeurs: on n'y trouvera ni les efforts induſtrieux d'un Netſcher ou d'un Douw, ni les carnations d'ivoire d'un Van-der-Werff, ni la manière froide, léchée & inanimée de quelques Italiens modernes.

Après avoir étudié dans les ſtatues Grecques le choix & l'expreſſion de la belle nature, le trait ſublime & élégant des contours, la nobleſſe des draperies, un artiſte fera bien d'étudier auſſi la partie manuelle & méchanique des opérations des ſtatuaires Grecs.

Il eſt conſtant que les anciens faiſoient preſque toujours leurs premiers modèles en cire; les artiſtes modernes y ont ſubſtitué la glaiſe ou quelqu'autre ſubſtance molle; ils trouvèrent qu'elle étoit bien plus propre, ſurtout pour rendre la chair, que la cire, qui leur parut trop tenace & trop dure.

Il ne faut cependant pas croire que cette méthode étoit inconnue aux Grecs; c'eſt même en Grèce qu'on imagina les premiers modèles de terre graſſe (1). L'inventeur eſt Dibutade de Sicyone;

(1) Le *Plaſtique* ou l'art de modeler des figures en glaiſe, en ſtuc, & en plâtre, a ſans doute précédé l'art de la ſculpture. Les premières ſtatues des Dieux ont été faites d'argile. Pline, (*Nat. Hiſt. L. XXXIV. c. 7. parag. 16.*) dit : *Plaſtice prior quam ſtatuaria fuit.* Ce même écrivain, (L. XXXV. c. 12. parag. 43) nous apprend auſſi à la vérité que Dibutade a été le premier inventeur du Plaſtique; mais il ajoute cependant que d'autres attribuent l'invention de cet art à Rhœcus & Théodore de l'île de Samos, long-tems avant que les Bacchiades euſſent été chaſſés de Corinthe, & que Démarate, ayant été exilé de cette ville, conduiſit avec lui Euchir & Eugrammos, qui portèrent en Italie l'art de faire des ſtatues d'argile.

Quoi qu'il en ſoit, il paroît certain que l'invention du Plaſtique doit

& l'on ſait qu'Arcéſilas, l'ami de Lucullus, ſe fit une plus grande réputation par ſes modèles de terre que par toutes ſes autres compoſitions. Cet artiſte modela ainſi pour Lucullus une figure repréſentant le *Bonheur*, pour laquelle il reçut ſeize mille ſeſterces. Octave lui donna un talent pour le modèle d'une coupe qui fut enſuite travaillée en or. Ces récompenſes magnifiques montrent juſqu'à quel degré d'enthouſiaſme la nobleſſe Romaine portoit ſon amour pour les beaux arts.

être attribuée aux Grecs; mais nous ne ſavons néanmoins pas bien exactement à quel tems on peut la faire remonter; car quand même nous adopterions avec M. le Comte de Caylus, (*Traités, tom. II. p. 253*), le dernier ſentiment, & quand nous fixerions l'expulſion des Bacchiades à la trentième olympiade, & par conſéquent à l'an du monde 3320, nous ne pouvons cependant pas diſſimuler que Pline aſſure que le Plaſtique a été inventé bien long-tems auparavant. Par ces mots: *multo ante*, il a ſans doute voulu dire pluſieurs ſiècles; car le bouclier d'Achille, dont le Comte de Caylus a donné le deſſin, *Traités, tom. II. p. 231.*), qui lui avoit été communiqué par Boivin; car ce bouclier, dis-je, eſt décrit par Homère, dans le dix-huitième livre de ſon Iliade, comme un travail admirable en ſculpture.

Cet art étoit donc déja connu chez les Grecs, avant la deſtruction de Troie, c'eſt-à-dire avant l'an 2792. Or, ſi nous plaçons Euchir & Eugrammos à cette époque, il eſt très-poſſible que ce ſoient ces artiſtes qui aient porté le Plaſtique en Italie. Mais ſuivant le premier ſentiment rapporté par Pline, cela ne peut pas être; car alors l'invention de la ſculpture devroit être placée dans la cinquantième olympiade, c'eſt-à-dire à-peu-près vers l'an 3400, tems où les Etruſques avoient déja porté cet art à un certain degré de perfection. Suivant Diodore de Sicile, (*Biblioth. Hiſt. L. 50. c. 98.*), les ſtatuaires Telecle & Théodore, fils de Rechus, (ou, pour mieux dire, Rechus fils de Philas, & Théodore, fils de Télecle), ſe ſont arrêtés pendant quelque tems en Egypte, & ont enſuite paſſé à Samos, où ils ont fait, dans le ſtyle Grec, la fameuſe ſtatue d'Apollon Pythien.

Cette note eſt tirée d'un livre Allemand intitulé *Hiſtoire & Principes des Beaux Arts*, de M. Buſching, connu par ſon excellente *Géographie*.

Si la glaiſe pouvoit conſerver quelque tems ſon humidité, elle ſeroit la ſubſtance la plus convenable pour les modèles des ſculpteurs; mais dès qu'on l'expoſe au feu, ou qu'on la laiſſe ſécher à l'air, les parties ſolides deviennent plus compactes, & la figure ſe réduit à un plus petit volume. Cette diminution ſeroit indifférente ſi elle affectoit également toutes les parties de la figure; mais il arrive que les plus petites parties ſe ſèchent plus tôt que les grandes; & il en réſulte néceſſairement une altération ſenſible dans la ſymmétrie & les proportions de la figure.

Cet inconvénient n'a pas lieu dans les modèles qu'on fait de cire. Il eſt, à la vérité, très-difficile de manier la cire ſuivant la méthode ordinaire, de façon à lui donner tout le poli néceſſaire pour exprimer la molleſſe des chairs; mais on peut rémédier à cet inconvénient, en formant d'abord un modèle en terre, qu'on moule enſuite en plâtre, & qu'on jette enfin en cire.

Après avoir ainſi préparé le modèle, il reſte à conſidérer la manière de travailler le marbre. La méthode que ſuivoient les Grecs paroît avoir été très-différente de celle que les artiſtes modernes ont préférée. Dans les ſtatues anciennes, nous remarquons les preuves les plus frappantes de la liberté & de la hardieſſe qui dirigeoient chaque coup de ciſeau; l'artiſte, sûr de la juſteſſe de ſon idée & de la fermeté de ſa main, portoit ce caractère de préciſion & d'aſſurance dans les plus petites

parties de ſon travail. Nous n'y appercevons aucune marque de défiance ou de timidité, ni rien qui puiſſe nous laiſſer imaginer que l'artiſte ait eu beſoin de corriger ſon premier trait : il ſeroit difficile de trouver, même dans les productions Grecques du ſecond rang, la marque d'un trait donné à faux, ou d'une touche haſardée. Cette ſûreté & cette préciſion du ciſeau tenoient ſans doute à des règles plus parfaites que celles qu'obſervent aujourd'hui nos artiſtes.

Voici la méthode généralement obſervée par nos ſculpteurs modernes. Après avoir étudié leur modèle avec toute l'attention poſſible, ils tirent ſur ce modèle des lignes horizontales & perpendiculaires, qui ſe coupent à angle droit, après quoi ils copient ces lignes ſur le marbre, comme le peintre les tranſporte ſur la toile, lorſqu'il veut copier un tableau, ou le réduire à une proportion plus petite.

Ces lignes tranſverſales forment des quarrés en nombre égal ſur le marbre & ſur le modèle, & préſentent bien les meſures exactes des ſurfaces ſur leſquelles l'artiſte doit travailler ; mais elles ne peuvent marquer avec une égale préciſion les profondeurs proportionnées à ces ſurfaces. Il eſt vrai que le ſtatuaire peut déterminer ces profondeurs, en les comparant à celles du modèle ; mais comme l'œil eſt ſon unique guide, il eſt toujours plus ou moinsexpoſé à ſe tromper : il craint toujours d'emporter trop ou trop peu de marbre, & ſon incerti-

tude ſe laiſſe appercevoir dans chaque coup de ciſeau.

Il eſt également difficile de déterminer par ces lignes tranſverſales les contours extérieurs & intérieurs de la figure, ou de les tranſporter du modèle ſur le marbre. Par contour intérieur j'entends celui qui eſt décrit par les parties qui s'approchent du centre, & qui ne ſont pas marquées d'une manière frappante.

Il faut remarquer de plus que dans une compoſition laborieuſe & compliquée qu'un artiſte ne peut exécuter ſans ſecours, il eſt ſouvent obligé d'employer des mains étrangères, qui ne ſont ni aſſez exercées, ni aſſez habiles pour bien rendre ſes idées. Un ſeul coup de ciſeau trop profond produit un défaut irréparable; & cet accident peut arriver aiſément, lorſque les profondeurs ſont déterminées avec ſi peu de préciſion.

Il eſt impoſſible auſſi que le ſtatuaire qui, en commençant à travailler un bloc de marbre, y perce ſes profondeurs avec le foret, auſſi loin qu'elles doivent aller, & non à fur & à meſure que ſon ouvrage avance; il eſt impoſſible, dis-je, que de cette manière il ne tombe pas dans des défauts conſidérables, qu'il lui ſera difficile de corriger enſuite.

La méthode dont je parle a encore un autre inconvénient; les lignes du modèle que l'on copie ſur le marbre, ſont en partie effacées par chaque coup de ciſeau : on eſt donc obligé de les réparer

ſans ceſſe, ou d'en ſubſtituer de nouvelles; ce qui doit ſouvent occaſionner des mépriſes.

Les différens inconvéniens de cette méthode ont engagé pluſieurs habiles artiſtes à en chercher une autre qui fût moins ſujette à l'incertitude & aux erreurs. L'Académie Françoiſe établie à Rome a donné l'idée d'une méthode de copier les ſtatues antiques, que quelques Sculpteurs ont employée avec ſuccès, même d'après des modèles de glaiſe ou de cire.

On fixe au deſſus de la ſtatue qu'on veut copier un châſſis ou équerre, dont la grandeur eſt en raiſon de celle de la ſtatue; & de ce châſſis on fait deſcendre des fils perpendiculaires, avec un plomb attaché au bout, ſur chaque face du châſſis. Par le moyen de ces fils on parvient à deſſiner plus exactement les contours extérieurs de la ſtatue, que par les lignes tranſverſales de la première méthode. Ils donnent auſſi au ſtatuaire une plus grande facilité de ſaiſir la meſure exacte des plus fortes ſaillies & des plus grandes profondeurs, par le degré d'éloignement où ils ſe trouvent des parties qu'ils couvrent; il peut par conſéquent travailler avec plus de liberté & de hardieſſe.

Cependant, comme il eſt difficile de déterminer exactement une ligne courbe par une ſeule ligne droite, on ne peut nier que les contours de la ſtatue ne ſont indiqués que d'une manière très-douteuſe à l'artiſte, & qu'il ſe trouvera ſans guide & ſans ſecours toutes les fois qu'il aura à imiter

les parties fuyantes ou tournantes de la ſurface principale.

Il faut convenir auſſi qu'il ſera très-malaiſé d'obtenir de cette façon la juſte proportion des deux ſtatues : il faudra donc la chercher par des lignes horizontales qui coupent à angles droits les fils perpendiculaires. Mais il s'offrira alors une nouvelle difficulté, c'eſt que les rayons de lumière des quarrés formés par les lignes placées à une certaine diſtance de la ſtatue, formeront dans l'œil de l'artiſte un angle d'autant plus ouvert, & par conſéquent lui paroîtront plus grands, à meſure qu'ils ſeront plus près ou plus éloignés de ſon point de vue.

Il eſt vrai que la méthode de ces fils perpendiculaires eſt encore la meilleure qu'on ait trouvée pour copier les ſtatues antiques, avec leſquelles on ne peut pas agir comme on le voudroit; mais elle n'eſt pas aſſez sûre pour l'employer avec d'autres modèles, & cela pour les raiſons que nous avons indiquées plus haut.

Michel-Ange avoit imaginé une nouvelle méthode de copier les ouvrages des anciens, & l'on ne peut qu'être ſurpris de ce qu'aucun ſtatuaire n'ait encore imité en cela ce grand maître; quoique ce ſoit ſans doute par ce moyen que ce Phidias moderne, & le plus habile artiſte après les Grecs, eſt parvenu à égaler de ſi près ſes grands modèles; & il eſt certain qu'il n'y a pas de meilleure mé-

thode connue pour rendre avec vérité toutes les beautés ſenſibles des anciens ouvrages de l'art.

Vaſari (1) nous a donné de cette méthode de Michel-Ange une deſcription aſſez embrouillée & aſſez imparfaite : en voici la ſubſtance.

Michel-Ange prenoit un vaſe plein d'eau, dans lequel il plaçoit ſon modèle de cire, ou de telle autre matière dure; de manière que les parties les plus élevées du modèle ſailloient ſeules hors de l'eau, & que les autres en étoient couvertes. Il continuoit cette même opération, en faiſant baiſſer la maſſe de l'eau juſqu'à ce que le modèle entier ſe trouvât à découvert. C'eſt de cette même manière, dit Vaſari, que Michel-Ange travailloit le marbre : il commençoit par indiquer les parties ſaillantes, & enſuite peu-à-peu les profondeurs & les parties fuyantes.

Il paroît que Vaſari n'a pas bien compris la

(1) *Vaſari, Vite de' Pittori, Scult. e Archit.* edit. 1568, part. III. p. 776..... Quatro prigioni bozzati, che poſſano inſegnare a cavare de' marmi le figure con un modo ſicuro da non iſtorpiare i ſaſſi, che il modo é queſto, che s'é ſi pigliaſſi una figura di cera, ó d'altra materia dura, e ſi metteſſi a giacere in una conca d'acqua, la quale acqua eſſendo per la ſua natura nella ſua ſommità piana a pari, alzando la detta figura a poco a poco del pari cosi vengono a ſcoprirſi prima le parti più relevate e a naſconderſi i ſondi, cioè le parti più baſſe della figura, tanto che nel fine ella coſi viene ſcoperta tutta. Nel medeſimo modo ſi debbono cavare con lo ſcarpello le figure de' marmi, prima ſcoprendo le parti più rilevate, e di mano in mano le più baſſe, il quale modo ſi vede oſſervato da Michel-Anguelo ne' ſopra detti prigioni, i quali Sua Eccellenza vuole che ſervino per eſempio de ſuoi Accademici.

méthode de ſon ami, ou qu'il n'a pas rendu d'une manière claire l'idée qu'il en avoit.

La forme du vaſe pour contenir l'eau n'eſt pas décrite avec aſſez d'exactitude. L'apparition inſenſible du modèle hors de l'eau doit paroître difficile, & demande plus d'art que Vaſari n'en a voulu faire connoître. Il eſt d'ailleurs à préſumer que Michel-Ange aura bien étudié & combiné la méthode qu'il a voulu adopter. Voici ſans doute la route qu'il aura ſuivie :

L'artiſte prenoit un vaſe proportionné à la maſſe de ſa figure, que nous ſuppoſerons ici être un quarré long. La ſuperficie des bords de ce vaſe ou plutôt de cette caiſſe, étoit diviſée en certains degrés, qu'il tranſportoit enſuite avec un compas de proportion ſur le marbre qu'il vouloit travailler. Les ais intérieurs étoient de même diviſés en certaines lignes, depuis le bord juſqu'au fond. C'eſt dans cette caiſſe ainſi préparée qu'il mettoit ſon modèle ; après quoi il la couvroit d'un treillis, dont les fils répondoient aux diviſions des bords de la caiſſe, pour porter ces mêmes lignes ſur ſon marbre; & c'eſt probablement alors qu'il commençoit à ſe ſervir du ciſeau ; c'eſt-à-dire après avoir couvert ſon modèle d'eau, juſqu'à la partie la plus ſaillante, qu'il laiſſoit à découvert. Après avoir conſidéré & étudié la partie de la figure deſſinée qui devoit être la plus ſaillante, il faiſoit écouler une certaine quantité d'eau, pour faire paroître une plus grande maſſe de la partie ſaillante du modèle;

& exécutoit enſuite cette partie, en ſuivant avec exactitude les diviſions tracées ſur les ais de ſa caiſſe. Si une autre partie de ſon modèle paroiſſoit à découvert pendant ce travail, il l'exécutoit également; & en ſuivant cette route, il en agiſſoit de même par rapport à toutes les parties avancées ou ſaillantes.

Ce travail fini, Michel-Ange faiſoit écouler une nouvelle quantité d'eau, juſqu'à ce que les profondeurs du modèle paruſſent; tandis que les lignes tracées ſur l'intérieur de la caiſſe lui indiquoient toujours de combien de degrés l'eau avoit diminué; & la ſuperficie de cette eau ſervoit en même tems à lui faire connoître combien de lignes il lui en reſtoit de profondeur. Un pareil nombre de degrés tracés ſur ſon marbre lui marquoit exactement les proportions qu'il devoit obſerver dans l'exécution de ſon ouvrage.

L'eau ne lui indiquoit pas ſeulement les maſſes ſaillantes & les profondeurs, mais auſſi les contours de ſon modèle; & l'eſpace entre le côté intérieur de la caiſſe & le contour de la ligne que décrivoit l'eau, dont les degrés des deux autres côtés marquoient la grandeur, lui ſervoit de règle sûre pour ſavoir combien il pouvoit abattre de marbre de ſon bloc.

Maintenant l'ouvrage n'eſt encore qu'ébauché, quoiqu'il ait déja acquis une forme régulière: voyons ce qu'il reſtoit à faire à l'artiſte. La ſuperficie de l'eau lui a tracé une ligne, dont les points extrêmes

extrêmes des parties saillantes forment partie. Cette ligne s'est prolongée perpendiculairement, en raison de la diminution de l'eau ; & l'artiste a suivi ce mouvement avec son ciseau, jusqu'au moment où l'eau a laissé à nu le dernier trait des masses saillantes, qui va se perdre dans la surface plane de la statue. Il a donc enfin parcouru l'échelle entière des degrés tracés sur les ais intérieurs de la caisse de son modèle, dont il a suivi les divisions agrandies sur l'ouvrage qu'il exécute ; & la ligne d'eau l'a conduit jusqu'aux derniers contours de sa statue, de sorte que son modèle se trouve entièrement à découvert.

Mais comme il vouloit donner à sa statue une belle forme, il couvroit de nouveau son modèle d'eau, jusqu'à la hauteur qu'il jugeoit convenable, & comptoit ensuite les degrés de sa caisse jusqu'à la ligne d'eau qui avoit servi à lui indiquer la hauteur de la partie la plus saillante. C'est sur cette même partie saillante de sa statue qu'il posoit alors bien perpendiculairement son équerre, pour prendre la mesure depuis la dernière ligne d'en bas jusqu'à la profondeur. S'il trouvoit un nombre égal de divisions sur l'échelle de la caisse & sur sa statue, il regardoit cette exacte correspondance des divisions comme une preuve géométrique qu'il avoit obtenu la précision qu'il désiroit donner à son ouvrage.

En répétant ce travail, il cherchoit à exprimer la compression & l'action des muscles & des nerfs, & le jeu des autres parties délicates & déliées du

corps. L'eau qui entouroit juſqu'aux parties les plus imperceptibles de ſon modèle, en deſſinoit d'une manière marquée le contour le plus exact.

Cette méthode n'empêche point qu'on ne mette le modèle ſous tous les aſpects poſſibles. Poſé de profil, l'artiſte y découvrira tout ce qui aura pu lui échapper d'abord; & dans cette attitude il verra non-ſeulement le contour extérieur des parties ſaillantes & des parties concaves de ſon modèle, mais en même tems ſon diamètre entier.

Il réſulte donc de ce que nous venons de dire que rien n'eſt plus précieux pour un artiſte qu'un modèle exécuté par un ciſeau habile, dans le goût ſublime des anciens; & c'eſt par cette route que Michel-Ange eſt parvenu à l'immortalité.

Mais les artiſtes modernes, quand même ils ſeroient doués par la nature d'un talent ſupérieur, ne pourroient ſuivre cette méthode longue & pénible: le beſoin de pourvoir à leur ſubſiſtance les force, en quelque ſorte, de renoncer à la gloire, en les obligeant d'exécuter avec célérité des ouvrages médiocres.

Il y a lieu de croire que les éloges qu'on donne ici aux ſtatues des artiſtes Grecs étoient également dus à leurs tableaux. Les règles de l'analogie, & la reſſemblance qui ſe trouve naturellement entre ces deux arts, mènent à cette concluſion; mais la main dévorante du tems, & la fureur des conquérans barbares, ont détruit les monumens précieux qui auroient pu nous mettre en état de juger avec

certitude de la perfection de la peinture Grecque.

On suppose en général que les peintres Grecs avoient une connoissance profonde du dessin ; on convient aussi qu'ils possédoient au plus haut degré le talent de l'expression ; mais on borne leur mérite à ces deux points, & l'on juge qu'ils étoient très-médiocres dans les parties de la composition, de la perspective & du coloris. Ce jugement est fondé en partie sur les bas-reliefs, & en partie sur les peintures anciennes qui ont été découvertes ou à Rome ou dans son territoire, & qui ont été tirées des ruines souterraines du palais de Mécène, de Titus, de Trajan & des Antonins. Ces peintures, que l'on ne peut pas prouver être des productions Grecques, sont au nombre de trente, dont quelques unes sont en mosaïque.

Le docteur Anglois, George Turnbull, a donné, dans son *Traité sur la Peinture ancienne* (1), une collection des peintures anciennes les plus remarquables, dessinées par Camillo Paderni, & gravées par Van-Mynde : c'est la partie la plus estimable de ce fastidieux ouvrage, qui, sans ces gravures, ne vaudroit pas le papier sur lequel il est imprimé. Parmi ces peintures, il y en a deux, dont les originaux se trouvoient dans le cabinet du célèbre médecin Richard Méad, à Londres.

On sait que Le Poussin étudia avec une attention & une assiduité particulières le tableau ancien de

(1) Turnbull's Treatise on antient Painting. 1740. fol.

la *Noce Aldobrandine*, qu'on voit encore à Rome, & qu'il y a dans quelques cabinets des deſſins du Carrache, faits d'après le prétendu *Coriolan* qui ſe trouve la dix-ſeptième figure de la collection de Turnbull. Il y a auſſi des connoiſſeurs qui trouvent une reſſemblance frappante entre les têtes du Guide & celles qui ſont repréſentées dans l'*Enlèvement d'Europe* en moſaïque, planche huitième de la même collection. Mais ces remarques ſont trop vagues & trop communes pour mériter qu'on s'y arrête.

Nous obſerverons cependant que ſi des peintures à freſque, telles que celles qu'on cite ici, ſuffiſoient pour nous donner une idée exacte & fidèle des progrès de la peinture chez les anciens, nous ſerions en droit de regarder les peintres Grecs comme de très-médiocres artiſtes, même dans les parties du deſſin & de l'expreſſion. Les murs du fameux théâtre d'Herculanum nous confirmeroient dans cette opinion, car on y trouve peu d'élégance dans le deſſin, peu de nobleſſe dans l'expreſſion, & pluſieurs exemples du contraire. Le *Théſée* environné de jeunes Athéniens qui lui baiſent les mains & embraſſent les genoux, après la victoire qu'il a remportée ſur le Minotaure, eſt très-médiocrement deſſiné. On en peut dire autant de la *Flore*, avec *Hercule* & le *Faune*, tableau où l'on a cru reconnoître le jugement d'Appius Claudius. La plus grande partie des têtes qui ſont peintes dans ces différens tableaux ſont ſans expreſſion, &

celles du dernier ſur-tout n'ont aucune eſpèce de caractère.

Mais gardons-nous de juger les artiſtes anciens d'après ce peu de monumens, dont la médiocrité ſemble prouver évidemment que ce n'étoient que des productions des peintres du ſecond rang, & peut-être du dernier. Il paroît impoſſible que ces belles proportions, ce contour gracieux, cette expreſſion grande & forte que nous admirons dans les ouvrages des ſculpteurs Grecs, aient été entièrement inconnus aux bons peintres de cette nation.

Mais en même tems je ne prétends pas nier que les peintres modernes n'aient ſurpaſſé les anciens à pluſieurs égards : leur ſupériorité dans la perſpective eſt inconteſtable. Les anciens ne poſſédoient qu'imparfaitement les règles de la compoſition, & l'art de grouper avec harmonie & liberté un grand nombre de figures : c'eſt ce qu'on voit par les bas-reliefs du temps où les artiſtes Grecs fleuriſſoient à Rome.

Il faut auſſi convenir que les modernes ont ſurpaſſé les anciens dans le coloris : cela eſt prouvé non-ſeulement par les ouvrages des anciens ſur la théorie de la peinture, mais encore par celles de leurs peintures qui ont échappé aux ravages du tems.

Il faut conſidérer d'ailleurs qu'il y a certains genres de peinture qui ont été portés à un degré ſingulier de perfection : telles ſont entre autres les peintures de payſages & d'animaux, dans leſquelles nos artiſtes ſont fort au deſſus de ceux de l'antiquité.

Les plus belles eſpèces d'animaux paroiſſent avoir été peu connues des artiſtes anciens, comme on peut en juger par la ſtatue équeſtre de Marc-Aurèle, & par les deux chevaux qui ſont ſur le mont Cavallo à Rome, ainſi que par les chevaux de Lyſippe, que l'on voit au deſſus du portail de l'égliſe de Saint-Marc à Veniſe, par les bœufs du palais Farnèſe, & en général par tous les animaux qui compoſent ce groupe.

Il eſt remarquable que les anciens, dans leurs tableaux comme dans leurs bas-reliefs, n'aient jamais repréſenté la poſition diagonale que préſentent toujours les jambes d'un cheval en mouvement. Les chevaux de Lyſippe à Veniſe, & les médailles anciennes fourniſſent des preuves de ce défaut ſenſible, que des artiſtes modernes ont imité par ignorance, & que de prétendus connoiſſeurs ont cherché à juſtifier par un ridicule fanatiſme.

Les meilleurs payſages des peintres modernes, ceux des Flamands ſur-tout, doivent en grande partie leur beauté à l'effet frappant des couleurs à l'huile, plus brillantes que les couleurs dont ſe ſervoient les anciens; & la nature même, ſous une atmoſphère plus humide & plus épaiſſe, a beaucoup contribué à rendre l'art plus parfait dans cette partie. Je ne ſaurois cependant m'empêcher de croire que pour bien établir la ſupériorité qu'on accorde aux modernes ſur les anciens, il faudroit des preuves plus ſolides & plus détaillées que celles qu'on apporte communément.

Pour porter l'art de la peinture à ſon plus haut

degré de perfection, il faut faire encore un pas ; mais ce pas eſt difficile, & l'artiſte qui veut abandonner le ſentier battu de la compoſition, doit naturellement le faire : auſſi pluſieurs génies hardis l'ont-ils tenté ; mais la vue des difficultés qu'ils ont trouvées ſur leur chemin les a preſque toujours fait revenir à la route ordinaire. La mythologie payenne, les légendes & les métamorphoſes d'Ovide ont fourni pendant pluſieurs ſiècles preſque tous les principaux ſujets qui ont exercé le pinceau de nos plus habiles peintres. Ces ſujets ont été ſi ſouvent répétés avec différentes modifications, qu'ils ſont entièrement épuiſés. Les ſolitaires en prière, les martyrs, les ſaintes familles, les crucifiemens, les enlèvemens d'Europe, les fuites de Daphné, les chûtes de Phaéton ſont des ſujets ſi rebattus, qu'il faut maintenant préſenter aux amateurs d'autres objets pour réveiller leur goût émouſſé ſur ces lieux communs.

Il eſt donc néceſſaire d'agrandir la ſphère de cet art ſublime, en l'étendant juſqu'aux objets qui ne tombent pas ſous les ſens extérieurs. Cette idée paroîtra au premier coup-d'œil extraordinaire, & même romaneſque ; mais en y réfléchiſſant de plus près, on trouvera que la peinture peut non-ſeulement s'étendre aux objets métaphyſiques, mais que ſa plus grande perfection conſiſte encore dans cette méthode de l'employer. Pluſieurs exemples prouvent évidemment qu'on l'appliquoit anciennement à ces mêmes objets. Parrhaſius, qui, comme

Ariſtide, avoit le talent de peindre les affections de l'ame, exprima, dit-on, le caractère de tout un peuple; repreſenta dans un tableau ce mélange ſingulier de douceur & de cruauté, de légèreté & d'obſtination, de bravoure & de molleſſe, qui diſtinguoit les Athéniens. Si l'on a pu exécuter une ſemblable compoſition, ce n'eſt que par le ſecours de l'allégorie, par le moyen des emblêmes & des figures qui exprimoient les idées univerſelles.

Parmi nous, il eſt vrai, un artiſte dont les idées ſont bornées par les productions de ſes prédéceſſeurs ou de ſes contemporains, doit ſe trouver tout à-coup dans un déſert ſtérile. La peinture moderne fournit peu de ces images & de ces figures artificielles qui repréſentent des qualités morales, telles que l'humanité, le courage, la molleſſe, le patriotiſme, &c. La langue de ces peuples ſauvages qui n'ont que très-peu d'idées abſtraites, & aucun terme pour exprimer la reconnoiſſance, la durée, l'eſpace, &c. n'eſt pas plus ſtérile à cet égard que la langue allégorique des peintres modernes. Un peintre qui regarde au-delà de ſa palette, & qui veut franchir les limites du cercle étroit où ſon art eſt circonſcrit aujourd'hui, doit naturellement déſirer un répertoire où il puiſſe trouver des images ſenſibles, qui repréſentent avec fidélité & préciſion les qualités & les objets que la vue ne peut ſaiſir. Il n'a paru juſqu'ici aucune collection complète de ce genre (1) : les efforts qu'on a faits

(1) M. Winckelmann a depuis ſuppléé lui-même à ce défaut, par ſon

pour former une ſemblable collection, ſont en petit nombre, & n'ont pas été fort heureux. Les artiſtes ſavent aſſez quel ſecours on peut attendre de l'*Iconologie* de Céſar Ripa, & des *Monumens des nations anciennes* par Romain de Hoogh.

C'eſt ſans doute cette ſtérilité qui a engagé les plus habiles peintres à employer ſur des ſujets communs tout le feu de leur génie, & toute la puiſſance de leur art. Annibal Carrache, au lieu de repréſenter dans la galerie du palais Farnèſe les grandes victoires des héros de cette illuſtre maiſon, par des ſymboles allégoriques, s'eſt borné à tirer de la mythologie des ſujets rebattus, ſur leſquels il a épuiſé toutes les reſſources de ſon talent.

La galerie royale de peinture qui eſt à Dreſde renferme une des plus belles collections qu'il y ait en Europe: on y a recueilli une ſuite des meilleurs tableaux des plus grands maîtres, choiſis avec le goût le plus exquis & le plus ſévère; cependant combien peu y voit-on de tableaux hiſtoriques! Et dans le petit nombre on y trouve bien rarement les embelliſſemens d'une imagination poétique, ou les traits expreſſifs d'une repréſentation allégorique.

Le célèbre Rubens, dont le génie hardi ne pouvoit pas ſe renfermer dans le cercle étroit des fables payennes & des légendes du chriſtianiſme, oſa s'élever juſqu'à la région ſublime de l'allégorie, & fit

---

Eſſai ſur l'Allégorie, principalement à l'uſage des artiſtes, dont nous donnerons dans peu la traduction.

de plus grands progrès vers ce genre de perfection, que les autres peintres modernes. La galerie du Luxembourg, principal ouvrage de ce grand artiſte, eſt une preuve du courage & du génie avec leſquels il oſa s'écarter des ſentiers battus, & entrer dans les routes inconnues juſqu'à lui: *Avia Pieridum loca.*

Nous n'avons rien eu, depuis Rubens, de meilleur en ce genre que la coupole de la bibliothèque impériale à Vienne, peinte par Gran, & gravée par Sedelmeyer. L'apothéoſe d'Hercule, peinte par Le Moine dans un ſallon de Verſailles, eſt regardée en France comme une des plus belles compoſitions qui exiſtent; mais ce n'eſt dans le fait qu'une allégorie froide & inanimée, en comparaiſon de la belle & judicieuſe compoſition du peintre Allemand que nous venons de citer. C'eſt un panégyrique inſipide, dont les penſées les plus brillantes conſiſteroient en alluſions aux noms du calendrier & aux ſignes du zodiaque.

Les artiſtes dont le génie ſeroit tourné à la peinture allégorique, auroient beſoin, comme nous l'avons dit, d'un ouvrage dans lequel on recueillît avec ſoin toutes les figures ſenſibles, tous les ſymboles ſous leſquels, chez les différentes nations, & dans les tems divers, on a repréſenté poétiquement les idées & les qualités abſtraites. La mythologie, la poéſie, la philoſophie occulte, les pierres gravées, les médailles & les autres monumens de l'antiquité, ſont les ſources où l'on pourroit puiſer

les matériaux d'une ſemblable collection, qui ſeroit diviſée en differentes claſſes. L'artiſte tireroit de ce magaſin les repréſentations & les ſymboles, qu'il appliqueroit enſuite, avec les modifications convenables, aux ſujets qu'il auroit à traiter. Ce ſeroit une nouvelle route ouverte à ceux qui voudroient imiter les anciens.

Vitruve ſe plaignoit de ce que, de ſon tems, le goût regnant dans les ornemens d'architecture s'étoit corrompu, & étoit devenu tout-à-fait extravagant & inſipide : ce mauvais goût s'eſt perpétué & s'eſt accru par le genre de peintures groteſques que Morto, Peintre né à Feltro, a inventées, & par les groupes & les figures bizarres dont nous ornons nos appartemens, & qui ne ſont, pour la plupart, que des hors-d'œuvres abſolument dénués de ſens & d'intention. Une étude aſſidue de l'allégorie remédieroit à ce mal, & ſerviroit à donner du ſens & de l'expreſſion à chaque ornement : l'artiſte apprendroit à approprier ſes décorations aux lieux qu'il ſe propoſe d'embellir, & aux différentes circonſtances relatives à l'appartement & à celui qui l'habite. Il eſt vrai qu'il faudroit bien ſe garder, dans des alluſions de cette eſpèce, de tomber dans une affectation pédanteſque. Nos ouvrages à ſpirales & à coquilles, par exemple, ſans leſquels il ſemble qu'il ne peut plus y avoir d'ornemens parfaits, ſont le plus ſouvent auſſi peu analogues à la choſe, que l'étoient les petits châteaux & les petits palais dont Vitruve ſe plaignoit qu'on ornoit les candélabres. Je

le répète, l'allégorie donneroit des idées convenables à l'artiſte, qui doit reſſembler, dans ce cas, au portrait qu'Horace fait du poëte qui ſait

Reddere perſonæ ſcit convenientia cuique.

Les peintures qu'on place au deſſus des portes, ou qui ornent les plafonds dans les maiſons des grands, ſemblent n'avoir d'autre objet que de remplir un eſpace vuide où la dorure ſeroit déplacée; & c'eſt pour éviter ce vuide, que l'on couvre les murs de peintures & d'ornemens abſolument dépourvus de ſens. C'eſt ainſi que la perfection d'un art ſublime & élégant eſt proſtituée aux objets les plus frivoles & les plus ridicules.

Voilà ce qui fait que les artiſtes à qui on laiſſe le choix de ces ſortes de tableaux, prennent ſouvent des ſujets & des allégories, qui ſervent plutôt à faire la ſatyre que la louange des Mécènes ignorans, à qui le beſoin les oblige de conſacrer leurs talens; & c'eſt peut-être la crainte fondée de cette petite vengeance des artiſtes, qui engage les grands & les riches à vouloir qu'ils faſſent des tableaux qui n'aient aucun ſens, ni même aucune alluſion. Mais il eſt bien difficile, ou pour mieux dire, impoſſible que le génie du peintre ſatisfaſſe à ce goût bizarre; & il arrive enfin que

. . . . . Velut ægri ſomnia, vanæ
Fingentur ſpecies. HORAT.

C'eſt de cette manière qu'on prive l'art de ſa partie la plus ſublime, qui eſt de préſenter à l'eſ-

prit des choſes que la vue ne peut ſaiſir, & celles mêmes qui n'ont pas encore exiſté dans l'imagination de l'homme.

Les tableaux même qui dans un endroit font un grand effet, tant par leur ſujet que par leur forme, perdent ſouvent tout le mérite qu'on leur connoiſſoit, en étant tranſpoſés dans des lieux qui ne leur conviennent point. Il arrive que le propriétaire d'une maiſon nouvelle

Dives agris, dives poſitis in fœnere nummis, HOR.

fait placer au deſſus des hautes portes de ſes appartemens de petits tableaux, ſans prendre garde qu'ils ne s'y trouvent plus dans le point de vue & de perſpective qui leur eſt néceſſaire pour plaire & pour faire leur effet. Ce même mauvais goût ſe remarque auſſi dans nos ornemens d'architecture; on charge d'armes & de trophées une maiſon de chaſſe, ce qui ſans doute n'eſt pas moins ridicule que ſi l'on avoit repréſenté Ganymède & l'Aigle, ou Jupiter & Léda, ſur les portes de bronze de l'égliſe de St. Pierre à Rome.

Tous les beaux arts ont un double but; ils doivent plaire & inſtruire : cette conſidération a engagé pluſieurs habiles artiſtes à introduire, même dans leurs payſages, des repréſentations hiſtoriques ou morales.

Le pinceau du peintre, comme la plume du philoſophe, doit toujours être dirigé par la raiſon & le bon ſens. Il doit préſenter à l'eſprit des

ſpectateurs quelque choſe de plus que ce qui s'offre à leurs yeux ; & il atteindra ce but, s'il connoît bien l'uſage de l'allégorie, & s'il ſait l'employer comme un voile tranſparent qui couvre ſes idées ſans les cacher. A-t-il choiſi un ſujet ſuſceptible d'imagination poétique ? s'il a du génie, ſon art l'inſpirera, & allumera dans ſon ame ce feu divin que Prométhée alla, dit-on, dérober aux régions céleſtes. Alors le connoiſſeur trouvera dans les ouvrages d'un pareil artiſte de quoi exercer ſon eſprit ; & le ſimple amateur y apprendra à réfléchir.

LETTRE

A M. WINCKELMANN,

AU SUJET

DE SES RÉFLEXIONS SUR L'IMITATION DES ARTISTES GRECS DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE.

LETTRE

Digitized by Google

LETTRE

A M. WINCKELMANN,

AU SUJET

DE SES RÉFLEXIONS SUR L'IMITATION DES ARTISTES GRECS DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE.

MON AMI,

J'AUROIS desiré qu'avant de publier vos réflexions sur les artiſtes Grecs & ſur leurs productions, vous euſſiez imité leur exemple. Vous ſavez que ces grands maîtres de l'art ne laiſſoient jamais ſortir aucun ouvrage de leur atelier, qu'après l'avoir ſoumis à la critique du public & ſur-tout des connoiſſeurs. La Grèce entière jugeoit de leurs chefs-d'œuvres, lorſqu'elle ſe raſſembloit pour aſſiſter aux jeux publics, particulièrement aux jeux olympiques ; & ce fut là qu'Aëtion expoſa ſon tableau des Noces d'Alexandre & de Roxane au jugement de tout un peuple. Vous auriez eu beſoin, croyez-moi, de plus d'un Proxenide pour vous juger. Si vous ne m'aviez pas fait un myſtère

de votre ouvrage, j'aurois pu, ſans en nommer l'auteur, communiquer votre manuſcrit à quelques connoiſſeurs & à quelques ſavans dont je cultive ici l'amitié, pour en ſavoir leur opinion.

L'un de ces connoiſſeurs a fait deux fois le voyage d'Italie, & a paſſé des mois entiers à admirer chaque chef-d'œuvre de l'art ſur le lieu même où il a été fait. Vous ſavez mieux que perſonne que ce n'eſt qu'en ſuivant cette route qu'on parvient à acquérir des connoiſſances réelles des productions des grands maîtres. Il ſait, par exemple, quels tableaux du Guide ſont peints ſur panneau, & quels autres ne ſont que ſur toile; de quel bois s'eſt ſervi Raphaël pour peindre ſon fameux tableau de la Transfiguration, &c.; & un tel homme doit être regardé, je crois, comme un juge compétent en matière de l'art.

Un autre de ces ſavans a pouſſé ſi loin l'étude de l'antiquité, qu'il diſtingue à l'odorat ſeul ſi un morceau eſt ancien ou moderne.

> Callet & artificem ſolo deprendere odore.
> SECTANI Satir.

Il vous dira combien de nœuds il y avoit à la maſſue d'Hercule; quelle meſure moderne de liqueur contenoit la coupe de Neſtor; on prétend même que ſa ſcience eſt aſſez grande pour pouvoir répondre à toutes les queſtions que l'empereur Tibère propoſa aux grammairiens de ſon temps.

Un troiſième qui, depuis longues années, ne s'eſt occupé que de l'étude des médailles anciennes, a fait pluſieurs découvertes importantes concernant l'hiſtoire des anciens préfets des monnoies; & l'on dit qu'il doit commencer par publier un programme ſur ceux de la ville de Cyzique, qui fixera l'attention de tous les ſavans.

Quel nouveau degré de mérite n'auroit donc pas acquis votre travail, ſi vous l'aviez ſoumis au tribunal de pareils juges? Ces Meſſieurs ont bien voulu me communiquer leurs réflexions ſur votre ouvrage : quel ne ſeroit point mon chagrin de voir votre réputation littéraire ternie par la publication de cette critique?

Le premier de ces ſavans entr'autres, eſt ſurpris de ce que vous n'ayez point donné la deſcription des deux anges du tableau de Raphaël qui ſe trouve à la galerie de Dreſde. On lui a conté, dit-il, qu'un peintre de Bologne, qui avoit vu à Plaiſance le tableau de S. Sixte, avoit été tranſporté d'admiration & s'étoit écrié, dans une lettre (1): *O quels divins anges du Paradis!* Notre connoiſſeur aſſure que c'eſt des anges de ce tableau que le peintre a voulu parler, & que ce ſont les deux plus belles figures de ce chef-d'œuvre de Raphaël.

Il pourroit auſſi vous faire un reproche de ce que vous ne nous avez pas donné une deſcription

(1) Lettere d'alcuni Bologneſi. Vol. 1. page 159.

de l'ouvrage de Raphaël, dans le goût dont Raguenet (1) nous a parlé d'un ſaint Sébaſtien de Beccafumi, d'un Hercule avec Antée de Lanfranc, &c.

Le ſecond de nos connoiſſeurs penſe que la barbe de Laocoon mérite au moins autant l'attention d'un obſervateur exact, que l'abdomen contracté de cette ſtatue, dont vous nous avez parlé dans votre ouvrage. Un amateur de l'antiquité, dit-il, doit regarder la barbe de Laocoon avec les mêmes yeux, que le Pere Labat a regardé la barbe du fameux Moïſe de Michel-Ange. Ce ſavant Dominicain,

Qui mores hominum multorum vidit & urbes,

nous a prouvé, après pluſieurs ſiècles, par la barbe de cette ſtatue, que Moïſe en portoit une exactement ſemblable, & que les Juifs doivent néceſſairement avoir de la barbe, s'ils ne veulent pas renoncer à la qualité d'Iſraëlites (2).

Vous avez auſſi, ſuivant l'opinion de notre ſavant, donné une preuve de votre ignorance, en par-

(1) Raguenet, Monumens de Rome. Paris, in-12.

(2) Labat, *Voyage en Eſpagne & en Italie, tom. III, pag. 213.* Michel-Ange étoit auſſi ſavant dans l'antiquité que dans l'anatomie, la ſculpture, la peinture & l'architecture; & puiſqu'il nous a repréſenté Moyſe avec une belle & ſi longue barbe, il eſt ſûr, & doit paſſer pour conſtant que ce prophète la portoit ainſi; & par une conſéquence néceſſaire, les Juifs, qui prétendent le copier avec la plus grande exactitude, & qui font la plus grande partie de leur religion de l'obſervance des uſages qu'il a laiſſés, doivent avoir de la barbe comme lui, ou renoncer à la qualité de Juifs.

lant du *peplon* des Veſtales ; & peut-être pourroit-il vous dire, au ſujet du pli que forme ſur le front le voile de la grande Veſtale de Dreſde, des choſes auſſi curieuſes & auſſi importantes qu'en a dit Cuper (1) du voile élevé en pointe ſur le front de la Tragédie de la célebre Apothéoſe d'Homère.

Nous n'avons pas non plus de preuve que ces Veſtales ſoient réellement les productions d'un ciſeau Grec ; & il faut convenir que ſi l'on peut vous convaincre que le marbre dont ces Veſtales ſont faites n'eſt pas un véritable marbre *Lychnite* (2), ces ſtatues, ainſi que votre ouvrage, perdent beaucoup de leur prix. Il auroit ſuffi que vous euſſiez oſé avancer que le grain du marbre de ces Veſtales eſt gros, pour nous convaincre que ces morceaux ſont d'un artiſte Grec. Et qui eſt-ce qui auroit pu vous prouver quel grain doit avoir le marbre pour diſtinguer celui de la Grèce d'avec celui de Lunes, dont les ſtatuaires Romains ſe ſervoient pour leurs ouvrages ? Mais ce n'eſt pas encore là tout : on eſt loin de vouloir convenir que ces trois ſtatues ſoient des Veſtales.

Quant à notre ſavant verſé dans la connoiſſance des médailles, il m'a aſſuré qu'il y a des têtes de Livie & d'Agrippine qui n'ont point le profil que vous leur donnez. Il penſe que vous avez

(1) Apothéoſ. Homeri. Pages 81, 82.

(2) C'eſt le nom qu'on donna d'abord au marbre blanc de Paros, parce qu'on le tailloit, ſelon Varron, dans les carrières, à la lueur des lampes. *Note du Traducteur.*

laiſſé échapper une belle occaſion pour parler du nez carré des anciens, qui appartient aux idées que vous vous êtes formées de la beauté. Je crois en attendant devoir vous prévenir que le nez de quelques-unes des plus célebres ſtatues Grecques, tel, par exemple, que celui de la Vénus de Médicis, du beau Méléagre de Picchini, paroît trop gros & trop fourni à notre antiquaire, pour ſervir de modèle de la belle nature.

Mais je ne veux point vous chagriner davantage en répétant ici toutes les objections & tous les doutes que votre écrit a fait naître, & qui ont été débattus juſqu'à la ſatiété; je puis d'autant mieux m'exempter de ce ſoin affligeant, qu'un ſavant académicien, qui cherche à prendre le caractère du Margites d'Homère, y a déja ſuppléé d'avance. Lorſqu'on lui préſenta votre ouvrage, il le prit, y donna un coup-d'œil mépriſant, & le jeta dans un coin. Il ſe trouva révolté dès la lecture de la première page; mais comme nous le preſſâmes d'en dire ſon ſentiment, il ſe détermina enfin à nous ſatisfaire. Il paroît, dit-il, que l'auteur n'a pas voulu s'engager dans un travail laborieux ou pénible; je ne trouve dans tout ſon ouvrage que quatre ou cinq citations, qui même encore nous prouvent ſa pareſſe & ſa négligence; & je ſuis sûr qu'il les a tirées de quelques livres qu'il n'oſe citer, puiſqu'il n'en indique ni les pages, ni les chapitres.

Je ne puis néanmoins me paſſer de vous avertir

qu'un autre ſavant a trouvé dans votre ouvrage une choſe qui m'étoit échappée; ſavoir, que vous y avancez que ce ſont les Grecs qui ont été les inventeurs de la peinture & de la ſculpture; ce qui, ſuivant lui, eſt exactement faux. Il a entendu dire, ajoute-t-il, que cet honneur doit être attribué aux Egyptiens, ou à quelque autre peuple plus ancien encore, qu'il ne connoît pas.

C'eſt ainſi qu'on peut tirer quelque utilité des idées les plus communes. Il me paroît cependant que ce n'eſt que du goût de ces arts que vous avez voulu parler; & la première invention d'un art a, ce me ſemble, le même rapport avec le bon goût dans cet art, que le germe a avec le fruit qu'il produit. Un ſeul exemple ſuffira pour nous former une idée de comparaiſon entre l'art encore au berceau chez les Egyptiens, dans des temps poſtérieurs, & l'art parvenu à ſon degré de perfection chez les Grecs : qu'on examine le Ptolémée Philopator ſur une pierre gravée par Aulus; qu'on prenne enſuite la peine de comparer à cette tête les deux figures (1) qu'un artiſte Egyptien a gravées ſur la même pierre, & l'on découvrira bientôt l'impéritie de notre ſavant & le peu d'aptitude que les Egyptiens avoient pour l'art.

Middleton (2) & quelques autres écrivain avoient déja parlé de la forme & du mérite des

(1) Stoſch, Pierres gravées. No. XIX.

(2) Monum. antiquit. page 255.

tableaux dont vous faites mention. La repréſentation des figures de grandeur naturelle qu'on voit ſur deux momies du cabinet électoral d'antiques de Dreſde, nous fourniſſent des preuves convaincantes du peu de progrès que la peinture avoit fait en Egypte. Ces deux momies méritent néanmoins, à plus d'un égard, notre attention; & je me propoſe de vous en donner une courte deſcription à la ſuite de cette lettre.

Je dois vous avouer, mon ami, que le défaut de citations dans votre ouvrage, ſemble autoriſer, en quelque ſorte, la critique de nos ſavans. L'art de changer les yeux bleus en yeux noirs que, ſuivant vous, les Grecs ont cherché, méritoit bien que vous nommaſſiez quelque écrivain qui pût vous ſervir d'autorité. Mais il paroît que vous voulez en agir à peu près comme Démocrite: qu'eſt-ce que l'homme? lui demanda-t-on; c'eſt quelque choſe que tout le monde connoît, répondit le philoſophe. Quel eſt cependant l'homme ſenſé qui entreprenne de lire tous les ſcholiaſtes Grecs pour vérifier un paſſage!

Ibit eò, quò vis, qui zonam perdidit. HORAT.

Ces obſervations m'ont enfin déterminé à lire votre ouvrage avec plus de réflexion que la première fois. En général, l'amitié ou la prévention pour ou contre un auteur nous porte à en juger d'une manière favorable ou déſavantageuſe, ſuivant la paſſion qui nous détermine.

Je veux bien vous faire grace des premières pages; quoique j'euſſe pu vous dire quelque choſe ſur votre comparaiſon de la Diane de Virgile avec la Nauſicaë d'Homère. Je crois auſſi que ce que vous y dites au ſujet des tableaux du Corrège, qui ont ſervi de contrevents aux fenêtres des écuries du roi de Suède, fait que vous avez ſans doute tiré des lettres du comte de Teſſin, auroit pu être appuyé par le récit de l'uſage qu'on fit, dans ce même temps, de quelques autres tableaux des meilleurs maîtres.

On ſait que lorſque le comte de Koningſmark prit la ville de Prague, le 15 juillet de l'année 1648, on y enleva les meilleurs tableaux de la précieuſe collection de l'empereur Rodolphe II, qu'on tranſporta en Suède (1). Parmi ces tableaux il s'en trouva quelques-uns du Corrège, que ce peintre avoit faits pour Fréderic duc de Mantoue, qui en fit préſent à cet empereur. La fameuſe *Léda* & l'*Amour qui prépare ſon arc* étoient les principaux morceaux de cette collection (2). La reine Chriſtine qui, dans ce temps-là, avoit plus de ſcience ſcholaſtique que de goût pour les arts, en uſa avec ces chefs-d'œuvres d'une manière auſſi barbare que l'empereur Claude en agit avec le portrait d'Alexandre peint par Apelles, dont il

(1) Puffendorf. Rer. Suec. L. XX. §. 50. page 796.

(2) Sandrart, Acad. Pict. P. II. L. 2. c. 6. p. 118. Conf. St. Gelais. Deſcript. des tableaux du Palais royal, page 52, ſeq. Voyez auſſi les œuvres de Mengs, qui viennent de paroître en deux volumes in-4°.

fit découper la tête pour y placer celle d'Auguſte(1). A Stockolm on découpa pareillement les têtes, les mains & les pieds des meilleurs tableaux, qu'on appliqua ſur une tapiſſerie ſur laquelle on peignit enſuite le reſte des figures. Les tableaux qui échappèrent à cette mutilation, particulièrement ceux du Corrège, avec un tableau que la reine de Suède avoit acheté à Rome, paſſèrent dans le cabinet du duc d'Orléans, qui en obtint deux cents cinquante pour la ſomme de quatre-vingt-dix mille écus : parmi ces tableaux il y en avoit onze du Corrège.

Je dois me plaindre auſſi du reproche que vous faites aux contrées ſeptentrionales de l'Europe, de ce que le bon goût y a pénétré ſi tard ; & que vous fondiez ce reproche ſur le peu d'eſtime qu'on y a témoigné pour les chefs-d'œuvres de la peinture. Si le fait que vous alléguez eſt véritablement une preuve du peu de goût d'une nation, j'ignore ce qu'il faudra penſer de nos voiſins. Vous ſavez que, lorſqu'après la mort de l'électeur Maximilien Henri, la ville de Bonne fut priſe par les François, on fit arracher, ſans diſtinction, tous les grands tableaux hors de leurs cadres, pour en couvrir les chariots ſur leſquels on tranſporta en France les tréſors de l'électeur. Ne croyez cependant pas que je me borne à vous citer de pareils faits hiſtoriques ; mais avant

(1) Pline, Hiſt. nat. Liv. XXXV. Chap. 10.

que de vous objecter mes doutes, je dois vous mettre encore devant les yeux deux points généraux & eſſentiels.

Le premier regarde votre ſtyle, dont le laconiſme devient ſouvent obſcur pour le lecteur. Vous avez craint, ſans doute, qu'on ne vous infligeât, comme on fit autrefois aux Spartiates, quelque châtiment pour vous être expliqué en plus de trois mots, & que cette punition ne conſiſtât à vous faire lire la *Guerre de Piſe* de Guicciardin. Je crois néanmoins que le premier ſoin d'un écrivain qui a l'inſtruction pour but, doit être de ſe faire un ſtyle correct & intelligible. Les mets d'un feſtin doivent être apprêtés ſuivant le goût des convives, & non ſuivant le caprice du cuiſinier.

Cœnæ fercula noſtræ
Malim convivis, quam placuiſſe coquis.

Le ſecond reproche qui me reſte à vous faire, c'eſt qu'à chaque page de votre écrit vous faites paroître une prévention trop marquée en faveur des anciens. J'eſpère que vous vous laiſſerez convaincre de ces vérités par les preuves que je vais tâcher de vous en donner.

La première difficulté qui ſe préſente ſe trouve à la page quatre de votre ouvrage. Rappelez-vous cependant que c'eſt avec modération que j'en agis à votre égard; puiſque j'ai paſſé les deux

premières pages ſans faire la moindre obſervation critique :

Non temere à me
Quivis ferret idem.

Je vais donc maintenant prendre le ton critique que demande l'examen que je veux faire de vos réflexions ſur l'imitation des artiſtes Grecs.

Vous dites, en parlant de quelques négligences qui ſe trouvent dans les productions des artiſtes Grecs, qu'il faut les conſidérer comme Lucien vouloit que l'on conſidérât le Jupiter de Phidias à Piſe (1); c'eſt-à-dire, « qu'on admirât le dieu, » ſans faire attention au piédeſtal »; tandis qu'on ne pouvoit peut-être faire aucun reproche à Phidias ſur l'exécution de ce piédeſtal, & qu'il ſe trouvoit de grands défauts dans la ſtatue même de Jupiter.

N'eſt-ce pas d'abord un grand défaut de convenance où Phidias eſt tombé, en donnant à ſon Jupiter aſſis une grandeur ſi démeſurée, qu'il atteignoit, pour ainſi dire, avec ſa tête aux voûtes du temple; de ſorte qu'on devoit naturellement craindre que ce dieu n'en enlevât le toît s'il lui prenoit jamais envie de vouloir ſe lever (2)? L'architecte en auroit ſans doute agi plus ſagement s'il avoit conſtruit ce temple ſans toît, tel qu'étoit celui de Jupiter Olympien à Athènes (3).

(1) Lucian. de Conſcrib. Hiſt.
(2) Strab. Geograph. L. VIII. pag. 542.
(3) Vitruv. Liv. III. Chap. 1.

Ne pourroit-on pas d'ailleurs exiger que vous donnaſſiez une explication exacte de ce que vous entendez par *négligences*? Il ſemble que ſous ce nom vous veuilliez faire paſſer auſſi les défauts des anciens, pour qui vous êtes ſi prévenu; de même que le poëte Alcée vouloit faire paſſer pour une beauté la tache que ſon cher Lyſus avoit au doigt. Il arrive ſouvent qu'on regarde les défauts des anciens avec cet œil complaiſant dont un père voit les vices de ſes enfans:

Strabonem
Appellat pætum pater, & pullum, malè parvus
Si cui filius eſt. HORAT.

Si ces défauts des anciens euſſent été de l'eſpèce qu'ils déſignoient eux-mêmes ſous le nom de *Parerga* (1), c'eſt-à-dire, d'embelliſſemens inutiles & ſuperflus, ou de ces défauts qu'on eût deſiré de trouver dans le tableau du Jalyſe de Protogène, où une perdrix fixoit toute l'attention des connoiſſeurs, & privoit par conſéquent la figure principale de ſon effet (2); ſi les défauts des anciens,

(1) Pline, Hiſt. nat. L. XXXV. Chap. 10.

(2) L'auteur ſe trompe ici: ce n'étoit point dans ſon tableau de *Jalyſe* que Protogène avoit repréſenté une *perdrix*, mais dans celui de ſon *ſatyre*, appelé *anapavomenos* (qui ſe repoſe). Voici ce que Strabon dit de ce tableau, liv. XIV. « Le ſatyre étoit près d'une colonne, » ſur laquelle étoit poſée une perdrix. Cette perdrix, quand le tableau » fut expoſé, frappa tellement d'abord les ſpectateurs, que l'admi- » ration qu'elle excitoit fit négliger le ſatyre; & ce qui augmenta » encore beaucoup cette admiration, fut que les oiſeleurs ayant ap- » porté auprès des perdrix privées, & les ayant préſentées à celle

dis-je, euſſent été de ce genre, on pourroit les comparer à ces petites négligences que les femmes ſavent mettre en uſage avec tant d'art, & qui ſervent à les embellir. Il auroit mieux valu que vous n'euſſiez point cité pour preuve de votre aſſertion, le Diomède de Dioſcoride; mais vous avez cherché, ſans doute, à prévenir par là les exemples qu'on pouvoit vous mettre devant les yeux des défauts des meilleurs & des plus célèbres ouvrages Grecs, & entr'autres ceux de la pierre gravée en queſtion; défauts que vous avez eſpéré de pouvoir faire excuſer & même admirer, en ne les faiſant enviſager que comme des négligences.

Me pardonnerez-vous, ſi je vous prouve que Dioſcoride n'a pas eu la moindre connoiſſance de la perſpective, ni des mouvemens du corps humain; qu'il a même donné à ſon Diomède une attitude forcée, &, pour ainſi dire, impoſſible à l'homme? Je vais eſſayer de remplir cette tâche, mais

Incedo per ignes
Suppoſitos cineri doloſo. HORAT.

Je ne ſuis ſans doute pas le premier qui ait découvert des défauts dans cette pierre gravée,

» du tableau, elles l'appeloient par leur chant, ce qui faiſoit beau-» coup de plaiſir aux ſpectateurs. Protogène voyant par là que ce qui » n'étoit qu'un acceſſoire faiſoit négliger le ſujet principal du tableau, » obtint des gardiens du temple la permiſſion de le retoucher, & en » effaça l'oiſeau ». *Note du Traducteur.*

mais je ne crois pas qu'on ait jamais rien écrit ſur ce ſujet.

Le Diomède de Dioſcoride n'eſt point aſſis; ſon attitude n'indique pas non plus qu'il ſoit occupé à ſe lever, & ſon action paroît double & indéciſe : il n'eſt pas aſſis, comme cela eſt viſible; cependant l'attitude dans laquelle il ſe trouve ne permet pas de croire non plus qu'il veuille ou même qu'il puiſſe ſe lever.

Le mouvement que fait notre corps quand nous voulons nous lever d'un ſiége, eſt déterminé par les loix de la méchanique, c'eſt-à-dire, que nous cherchons un centre de gravité; & c'eſt cette poſition que le corps tâche de conſerver, quand il tire à lui les jambes qui ſe trouvoient étendues en avant, pendant qu'il étoit aſſis (1); tandis que le Diomède de Dioſcoride a la jambe droite étendue. Quand nous cherchons à nous mettre ſur nos pieds, notre premier mouvement eſt de lever les talons de terre, & dans ce moment tout le poids de notre corps porte ſur les doigts des pieds, ainſi que Felix (2) l'a très-bien obſervé dans ſa pierre gravée de Diomède; au lieu que le Diomède de Dioſcoride porte ſur toute la plante des pieds.

Dans l'attitude où Diomède eſt aſſis, avec la jambe gauche repliée deſſous la cuiſſe droite, il eſt impoſſible que ſon corps trouve, en retirant à lui

(1) Borell. de motu animal. P. 1. C. 18. prop. 142. Edit. Bernoul.
(2) Stoſch, Pierres gravées, N°. XXXV.

ſes jambes, dans la poſition où elles ſont, le centre de gravité qui lui eſt néceſſaire pour ſe lever. De la main gauche qui repoſe ſur la jambe gauche, laquelle, comme nous l'avons dit, eſt repliée deſſous la cuiſſe droite, Diomède tient le palladium qu'il vient d'enlever; & ſa main droite eſt armée du Parazonium ou de l'épée, dont la pointe porte, ſans effort, ſur la baſe carrée qui lui ſert de ſiége. Les pieds ſe trouvent donc dans une ſituation contraire à celle qui eſt néceſſaire pour que la figure puiſſe ſe lever. De plus, le bras gauche eſt de même dans une poſition qui n'eſt pas du tout naturelle, ni favorable au mouvement qu'on ſuppoſe que veut faire Diomède, qui par conſéquent eſt dans l'impuiſſance de pouvoir l'achever.

En conſidérant la figure ſous cet aſpect, on y trouve auſſi un défaut contre la perſpective : le pied de la jambe gauche, qui eſt repliée deſſous la cuiſſe droite, touche à la corniche de la baſe carrée, qui fait ſaillie par deſſus le plan ſur lequel porte cette baſe même, ainſi que le pied droit de la figure. Il s'enſuit donc que la ligne que devoit décrire le pied de derrière, eſt ſur le plan où ſe trouve le pied de devant, & que la ligne que devoit tracer le pied de devant, eſt ſur le plan ſur lequel poſe le pied de derrière.

Mais en ſuppoſant même qu'il fût poſſible que la figure achevât, dans cette poſition, le mouvement qu'elle ſemble vouloir faire, cette attitude ne ſeroit pas moins contraire au caractère qu'on

remarque

remarque dans la plupart des productions des artiſtes Grecs, qui paroiſſent avoir cherché à donner à toutes leurs figures l'attitude la plus naturelle & la plus aiſée qui fût poſſible, & qu'on ne trouve point dans la ſituation forcée & pénible de Diomède.

Félix, qui probablement eſt venu après Dioſcoride, a donné, il eſt vrai, la même attitude forcée à ſon Diomède (1); mais il a du moins tâché de rendre cette attitude moins choquante, en plaçant vis-à-vis de la figure de Diomède celle d'Ulyſſe, qui, comme on ſait, chercha à lui enlever par ruſe le Palladium. Diomède, que cette idée irrite, en témoigne ſa colère par un mouvement prompt & violent, qui rend ſon attitude plus vraiſemblable.

On ne peut pas dire non plus que la figure de Diomède ſoit aſſiſe, puiſque ſes cuiſſes ſont loin de porter ſur la baſe carrée, qui paroît devoir lui ſervir de ſiége, & que, s'il étoit réellement aſſis, on ne pourroit pas voir le pied gauche, qui ſe trouve poſé deſſous la cuiſſe droite; pour ne rien dire de la jambe gauche, qui, dans ce cas, devroit être plus tournée en dehors.

Le Diomède de Mariette (2) eſt dans une attitude plus forcée encore, & plus contre nature; ſa jambe gauche eſt repliée, & collée contre la cuiſſe d'une manière inconcevable; & le pied, qui n'eſt

(1) *Voyez* Stoſch, Pierres gravées, N°. XXXV.
(2) Mariette, Pierres gravées, tome II, N°. 94.

pas visible, s'élève si haut, qu'il est absolument suspendu en l'air, sans porter sur aucun plan.

Est-il possible qu'on puisse prétendre faire regarder de pareils défauts comme de simples négligences; & les passeroit-on avec la même indulgence dans les ouvrages de nos artistes modernes?

On peut donc supposer avec assurance que Dioscoride n'a fait dans cette pierre que copier Polyclète (1), qui, à ce qu'on croit, est le même qui a fait la statue de Doryphore, dans laquelle il rassembla si heureusement les plus justes proportions du corps humain, qu'elle devint la *règle* de tous les artistes Grecs; & c'est probablement son Diomède qui a servi de modèle à Dioscoride, qui, en l'imitant, auroit dû en éviter les défauts. La base au dessus de laquelle le Diomède de Polyclète est comme suspendu, est d'une forme qui blesse les règles les plus connues de la perspective: la corniche d'en-haut & celle d'en-bas forment chacune une ligne isolée & particulière, tandis qu'elles devroient sembler partir d'un même point commun.

Je m'étonne de ce que Perrault n'ait pas choisi dans les pierres gravées des preuves pour constater la supériorité des artistes modernes sur les artistes anciens. J'espère que vous ne m'en voudrez point, si, d'après ma mémoire, je cite ici les sources où vous avez puisé quelques faits particuliers; & je ne pense pas que de pareilles citations puissent nuire au mérite de votre ouvrage.

(1) Stosch, Pierres gravées, No. LIV.

Commençons par la nourriture preſcrite aux jeunes athlètes Grecs, dans les plus anciens tems. Si c'eſt Pauſanias (1) que vous avez eu dans ce moment ſous les yeux, d'où vient que vous vous êtes ſervi du terme général de *laitage*, tandis que le texte grec dit expreſſément qu'ils étoient nourris de fromages mous, qu'on faiſoit égoutter dans des clayons; & que ce fut Droméus, de la ville de Stymphale, qui fut le premier qui commença à ſe nourrir de viandes?

Quant à l'art de changer les yeux bleus en yeux noirs, je n'ai pas été aſſez heureux pour me rappeler quel eſt l'écrivain qui parle de cette invention que vous attribuez aux Grecs. Je ne trouve qu'un paſſage dans Dioſcoride (2), où il en eſt dit quelque choſe, mais ſeulement en paſſant, & d'une manière fort vague. C'eût été ſans contredit ici une occaſion de donner à votre ouvrage un bien plus grand intérêt, que par ce que vous dites d'une nouvelle manière de travailler le marbre, inventée par Michel-Ange. Newton auroit pu, à cette occaſion, propoſer aux ſavans des problêmes plus abſtraits; & Algarotti n'auroit pas manqué de donner plus de beauté au ſexe. Cet art de changer la couleur des yeux eût été ſans doute plus eſtimé des Germains que des Grecs, chez qui les grands

(1) Pauſan. L. VI. c. 7.

(2) Dioſcor. de re medicâ. L. V. c. 179. Conf. Salmas. Exercit. Plin. c. 25. p. 134. b.

& les beaux yeux bleus paroiſſent avoir été plus rares que les yeux noirs. Il y eut un temps où les yeux verts étoient auſſi à la mode.

Et ſi bel œil *vert*, & riant & clair. (1)

Je pourrois dire auſſi quelque choſe, d'après Hippocrate, des marques de la petite vérole, ſi je voulois m'engager dans une diſpute de mots. Je ne crois pas d'ailleurs que les marques de la petite vérole, dont les traits de la phyſionomie ſe trouvent preſque toujours altérés, puiſſent nuire aux belles formes du corps, & y cauſent une imperfection auſſi grande que celle qu'on prétend avoir remarquée aux Athéniens. Auſſi belle qu'étoit leur phyſionomie (2), auſſi mal-faite étoit la partie poſtérieure de leur corps (3). La nature paroît avoir mis autant d'économie, chez les Athéniens, dans la conſtruction de cette partie charnue du corps, qu'elle montroit de prodigalité dans les parties auditives des Enotocètes, peuple de l'Inde, dont les oreilles étoient d'un volume ſi conſidérable, à ce qu'on prétend, qu'elles pouvoient leur ſervir de couſſin pour dormir.

Je penſe donc que, généralement parlant, nos artiſtes trouveront, parmi notre jeuneſſe, des modèles auſſi parfaits pour étudier le nud, que les

(1) *Le Sire de Coucy*, chanſon.
(2) Ariſtoph. Nub. v. 1178.
(3) Id. Ibid. v. 1365. Et ſcholiaſt. ad h. l.

Grecs peuvent en avoir eu dans leurs athlètes. D'où vient qu'ils ne mettent pas en uſage le moyen propoſé aux artiſtes de Paris (1), ſavoir de parcourir les bords de la Seine pendant les chaleurs de l'été, où ils trouveront des modèles à choiſir, depuis l'âge de ſix ans juſqu'à celui de cinquante ? C'eſt ſans doute d'après de pareils modèles que Michel-Ange a deſſiné, pour ſes cartons de *la Guerre de Piſe* (2), les ſoldats qui ſe baignent, & qui, au ſon de la trompette, s'élancent hors de l'eau, pour reprendre leurs habits.

Un des paſſages de votre écrit, qui doit naturellement révolter le plus, eſt celui de la page dix-ſept où vous abaiſſez ſi fort les ſculpteurs modernes au deſſous des anciens. Ces derniers temps ont produit plus d'un Glycon, dont les ouvrages nous préſentent toute l'expreſſion d'une nature mâle & vigoureuſe, & plus d'un Praxitèle, qui nous charme par l'imitation des formes heureuſes de la beauté. Michel-Ange, Algardi & Schluter, dont les chef-d'œuvres embelliſſent Berlin, ont fait ſortir de leur ciſeau de ces corps muſculeux &

Invicti membra Glyconis, HORAT.

d'un contour auſſi vigoureux & auſſi ſublime que Glycon lui-même en a jamais produit. Quant aux belles formes, & aux contours gracieux de la jeu-

(1) Obſervations ſur les Arts, & ſur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture, &c. page 18.

(2) Ripoſo di Rafaello Borghini, L. I, p. 46.

neſſe & du beau ſexe, on peut dire que le Bernin, le Flamand, le Gros, Rauchmuller & Donner ont ſurpaſſé les Grecs mêmes dans cette partie.

Tous les connoiſſeurs conviennent que les anciens ſtatuaires ne poſſédoient pas le talent de rendre les grâces touchantes de l'enfance; & je ſuis perſuadé que vous préférez vous-même un enfant ou un amour du Flamand à ceux de Praxitèle. Le conte qu'on fait du Cupidon de Michel-Ange, qu'il plaça à côté d'un Amour d'un ancien ciſeau, pour montrer par-là la prééminence que les anciens artiſtes doivent avoir ſur les modernes, ne prouve rien : jamais les enfans de Michel-Ange ne nous conduiront par une route auſſi courte & auſſi ſûre à la connoiſſance des beautés enfantines, que le fera l'étude de la nature même.

Je ne crains pas d'avancer rien de trop, en diſant que le Flamand, ſemblable à un nouveau Prométhée, a créé des êtres tels que l'art n'en avoit jamais produit avant lui. A en juger par la plupart des figures d'enfans qu'on voit ſur les pierres gravées (1) & ſur les bas-reliefs (2) des anciens, il ſeroit à ſouhaiter qu'ils leur euſſent donné un air

---

(1) *Voyez* le *Cupidon* gravé par Solon, dans le *Recueil des Pierres gravées* de Stoſch, No. LXIV; *l'Amour domptant les lionnes*, gravé par Soſtrate, No. LXVI du même livre; & l'*Enfant avec un Faune*, de la main d'Axéochus, dont le deſſin ſe trouve auſſi dans ce recueil de Stoſch, No. XX.

(2) *Voyez* Bartholi Admiranda Rom. Fol. 50, 51, 61. Zanetti Statue antiche. Part. II. Fol. 33.

plus enfantin ; que les formes en fuſſent moins développées, & qu'au lieu des os trop fortement indiqués, ils euſſent plus de cette *morbideſſe* qui indique une chair qui n'a pas encore acquis toute ſa conſiſtance. On trouve ces mêmes défauts dans les enfans de Raphaël, & dans tous ceux des artiſtes, depuis ce grand maître juſqu'au tems de François Duquenoy, connu ſous le nom de Fiammingo ou du Flamand, dont les enfans pleins d'innocence & de grâces, ont ſervi de modèle aux artiſtes qui ſont venus après lui; de même que l'Apollon & l'Antinoüs ont toujours guidé ceux qui ont cherché à rendre la belle nature dans l'âge d'adoleſcence. Algardi, qui fleurit dans le même tems que le Flamand, fut ſon émule dans l'art de rendre les grâces touchantes de l'enfance; & les modèles en terre cuite de ces deux maîtres ſont encore plus précieux aux artiſtes, que les enfans exécutés en marbre des anciens. Un artiſte, dont je ne rougirois pas de citer le nom, s'il le falloit, m'a aſſuré même que, pendant ſept ans qu'il a fréquenté l'académie de Vienne, il n'y a vu perſonne qui ſe ſoit occupé à copier le Cupidon antique qui s'y trouve.

J'ignore auſſi quelle idée de beauté les artiſtes Grecs ont pu attacher aux cheveux rabattus ſur le front des enfans & des adoleſcens, dont ils déroboient par là toute la forme. Un Cupidon (1) de

(1) *Voyez* Calliſtrate, page 903.

Praxitèle, un Patrocle (1) d'un tableau décrit par Philoſtrate étoient ainſi repréſentés; & jamais on ne voit les cheveux de l'Antinoüs diſpoſés d'une autre manière, tant dans les ſtatues & les buſtes, que ſur les pierres gravées & les médailles: peut-être eſt ce à cette eſpèce de coëffure qu'il faut attribuer l'air penſif & mélancolique qu'on remarque à toutes les têtes de ce favori de l'empereur Adrien.

Ne faut-il pas convenir qu'un front ouvert & dégagé donne un air plus grand & plus noble au viſage, qu'un front caché ſous une touffe de cheveux? & il ſemble que le Bernin a mieux ſenti que les anciens la beauté que la forme de l'os coronal ajoute à la phyſionomie. Un jour que ce célèbre artiſte étoit occupé à faire en marbre le buſte de Louis XIV, il lui fit rejeter en arrière pluſieurs boucles qui couvroient le front du jeune monarque. » Vous êtes Roi, dit le Bernin, & V. M. peut » montrer le front à tout l'univers (2). » Depuis ce moment le roi & toute la cour ſe firent coiffer de la manière que l'artiſte Napolitain le leur avoit enſeigné.

Le jugement que ce même artiſte porte ſur les ouvrages en bas-relief du tombeau d'Alexandre VI (3), nous fournit l'occaſion de faire quelques remarques ſur les bas-reliefs des anciens. « Tout

(1) *Voyez* Philoſtrat. Heroic.
(2) Baldinucci vita del caval. Bernino, p. 47.
(3) Ibid. p. 72.

» l'art des bas-reliefs, dit le Bernin, conſiſte à faire » paroître en boſſe & en relief ce qui n'a point de » relief. Les figures tout-à-fait ſaillantes, avoit-il » coutume de dire, paroiſſent ce qu'elles ſont en » effet, & ne paroiſſent point ce qu'elles ne ſont » point ».

L'intention des premiers inventeurs du bas-relief a été de l'employer dans les endroits qu'ils vouloient orner de figures hiſtoriques ou allégoriques ; mais où les groupes de figures libres & détachées du fond auroient fait un mauvais effet, tant par rapport à la corniche, qu'à cauſe des règles de la ſymétrie de l'enſemble. L'ornement ſeul n'eſt pas le premier but qu'il faut ſe propoſer dans la corniche, qu'on doit plutôt faire ſervir à rendre plus ſolide la partie de l'édifice auquel on l'emploie. On ſait auſſi que le larmier, qui fait partie de la corniche, eſt deſtiné à empêcher que l'eau ne coule le long de la friſe, & des autres parties principales de l'édifice : il s'enſuit donc que les bas-reliefs qu'on veut placer pour ornement dans cette partie du bâtiment, ne doivent pas être compoſés de figures trop ſaillantes; puiſque cela ſeroit non-ſeulement contraire au caractère de la corniche, & à l'utilité qu'on en attend, mais que cela expoſeroit auſſi trop ces figures aux injures de l'air.

La plupart des anciens bas-reliefs que nous connoiſſons ont des figures fort ſaillantes, & dont le contour eſt, pour ainſi dire, entièrement détaché du fond. Cependant le bas-relief n'eſt qu'une

eſpèce de ſculpture factice, ou une imitation de la ſculpture ; par conſéquent les figures des bas-reliefs ne ſont pas, ſuivant l'intention de cet art, des figures réelles ou en ronde boſſe, mais ſeulement la repréſentation de figures. Tout ce qui dans le bas-relief eſt repréſenté d'une manière auſſi ſaillante & auſſi marquée, proportion gardée, que l'eſt l'objet même par ſa nature, eſt donc contraire aux regles de cet art : le bas-relief doit faire paroître ſaillant ce qui ne l'eſt pas, & plat ce qui eſt en effet ſaillant.

C'eſt par cette raiſon que les figures en ronde boſſe, & entièrement détachées du fond d'un bas-relief, y font un auſſi mauvais effet que le feroient dans une décoration de théâtre des colonnes ſolides, & véritablement maſſives, qui, pour plaire, ne doivent paroître à nos yeux qu'une agréable illuſion de l'art. Par ce moyen l'art obtient alors ici, ainſi que quelqu'un l'a dit de la tragédie, plus de vraiſemblance par l'impoſture, & plus d'invraiſemblance par la vérité. C'eſt encore par un heureux effet de l'art qu'une copie nous fait ſouvent plus de plaiſir à voir que la nature même : jamais un jardin de fleurs naturelles, ou des boſquets d'arbres véritables, n'offrirent un coup-d'œil auſſi agréable & auſſi attachant, que le fera la repréſentation de ces objets par un pinceau habile. Une roſe de Van Huyſum, & un peuplier de Veerendaal fixent plus notre attention que ceux que le jardinier le plus habile auroit cultivés ; & je ne crois

pas que le payſage le plus riche, le plus varié, le plus riant de la nature, la vallée même de Tempé en Theſſalie, faſſe ſur nous cette forte impreſſion, qui ſuſpend en quelque ſorte la faculté de tous nos ſens, à la vue de ces mêmes ſites peints par le célèbre Dieterich.

C'eſt d'après ces obſervations que nous pouvons fixer notre jugement ſur les bas-reliefs des anciens. Il y a deux ouvrages admirables de ce genre dans le riche cabinet d'antiques à Dreſde : l'un eſt une Bacchanale repréſentée ſur un tombeau, l'autre une Offrande à Priape, ſur un grand vaſe de marbre.

Le bas-relief demande un talent particulier, dans lequel les meilleurs ſculpteurs n'ont pas toujours réuſſi. Matielli peut nous en ſervir d'exemple. L'empereur Charles VI ayant demandé aux principaux artiſtes des modèles pour des bas-reliefs qu'il vouloit faire exécuter ſur deux colonnes torſes de l'égliſe de St. Charles Boromée, Matielli, qui depuis long-temps jouiſſoit d'une grande réputation, fut un des premiers qu'on choiſit ; cependant ſon travail ne mérita point le choix. Le grand relief qu'il avoit donné aux figures de ſon modèle fut la cauſe de cette excluſion, parce que la maſſe des colonnes ſe ſeroit trouvée trop affoiblie par la quantité de marbre qu'il auroit fallu en enlever. Mader eſt l'artiſte à qui ce travail fut confié, & qui l'a véritablement exécuté d'une manière admirable.

Nous remarquerons encore au ſujet des bas-reliefs, que toutes les attitudes & toutes les actions

ne conviennent pas aux figures de cette eſpèce de travail : il faut ſur-tout y éviter les trop grands raccourcis. L'artiſte doit auſſi avoir ſoin, après qu'il aura modelé chaque figure ſéparément, & qu'il les aura enſuite groupées, de prendre exactement avec une échelle le diamètre de profondeur de chaque figure, & de réduire cette meſure à proportion de la grandeur que doivent avoir les figures du bas-relief qu'on veut exécuter ; de manière, par exemple, que lorſque le diamètre eſt d'un pied, cette meſure du profil de la figure ſoit réduite à trois pouces, plus ou moins, ſuivant que cette figure aura plus ou moins de ronde boſſe, ou ſera plus ou moins détachée du fond ; en obſervant bien cette même réduction des parties, ſuivant les loix de la dégradation que demande la perſpective. Plus le diamètre applati des figures offre de relief, plus l'art eſt grand. C'eſt en général par la perſpective que péchent les ouvrages en bas-relief ; & c'eſt ce défaut ordinaire qui fait qu'ils obtiennent ſi rarement notre approbation.

Mais je m'apperçois que je m'engage dans des diſcuſſions que je m'étois propoſé d'éviter ; & que, ſemblable à un ancien orateur, j'aurois beſoin qu'on me remît ſur mon texte. Quoique je n'aie pas perdu de vue que ce n'eſt qu'une lettre, & non pas un livre que je me propoſe d'écrire ; je ne puis néanmoins m'empêher de me laiſſer aller à l'idée que je pourrai moi-même tirer quelque fruit,

Ut vineta egomet cædam mea, HORAT.

de la mauvaiſe humeur que montreront contre l'auteur quelques gens qui ſe croient ſeuls autoriſés à écrire ſur certaines matières.

Les Romains avoient leur dieu Terme, qui préſidoit aux bornes & aux limites, à qui ces meſſieurs donnent auſſi, quand il leur plaît, l'inſpection ſur les limites des ſciences & des arts. Il y a probablement eu des Grecs & des Romains, qui, ſans être artiſtes, s'ingéroient néanmoins à juger des ouvrages de l'art; & il ſemble même que leur jugement eſt favorable à nos artiſtes. Je ne trouve non plus nulle part marqué que le garde du temple de la Paix à Rome, qui ſans doute étoit chargé de veiller aux tableaux des meilleurs maîtres Grecs, qui en décoroient l'intérieur, ſe ſoit jamais arrogé un droit de monopole ſur la critique qu'on pouvoit faire de ces chefs-d'œuvre de l'art; d'autant plus que Pline décrit ces tableaux comme

Publica materies privati juris ſit. HORAT.

Il ſeroit à ſouhaiter qu'à l'exemple de Pamphile & d'Apelles, les artiſtes priſſent eux-mêmes la plume pour découvrir les ſecrets de leur art à ceux qui pourroient retirer quelque utilité de leurs leçons.

Ma di coſtor, che a lavorar s'accingono
Quatro quinti, per dio, non ſanno leggere.
SALVATOR ROSA. Sat. III.

Il y en a cependant deux ou trois qui méritent quelque éloge à cet égard; les autres qui ont

voulu écrire ſur leur art, ne nous ont donné que des catalogues hiſtoriques des ouvrages de leurs compétiteurs : tel eſt, entre autres, le Traité ſur la Peinture & la Sculpture que Pierre de Cortone & Ottonelli (1) ont compoſé de concert, dans lequel on chercheroit vainement la moindre inſtruction, & qui n'eſt qu'une répétition de ce qu'on trouve beaucoup mieux dit dans cent autres ouvrages ; de manière que toute l'utilité de ce livre ſe borne à

Ne ſcombris tunicæ deſint piperique cuculli.
SECTANI Sat.

De quelle foibleſſe, de quelle ineptie même ne ſont point les Réflexions ſur la Peinture du grand Pouſſin, que Bellori (2) a tirées d'un manuſcrit de ce peintre, & qu'il a jointes à ſa vie comme quelque choſe d'admirable!

A la page dix-huit de votre ouvrage, vous avez cherché à combattre une idée du Bernin, de cet artiſte célèbre, dont le nom ſeul ſuffit pour rendre reſpectable le livre où il ſe trouve cité ; du Bernin qui, au même âge où Michel-Ange fit la fameuſe copie de la tête de Pan, généralement connue ſous le nom de *Studiolo* (3), c'eſt-à-dire à dix-huit ans, exécuta une ſtatue de Daphné, par laquelle

(1) Trattato della pittura e ſcultura, uſo e abuſo loro, compoſto da un theologo, e da un pittore. Fiorenza, 1652. 4°.
(2) Bellori Vite de' pittori, &c. p. 300.
(3) Richardſon, Tom. III, p. 94.

il prouva qu'il avoit étudié toutes les beautés de l'antique, & cela à un âge où les yeux de Raphaël étoient encore couverts du voile de l'ignorance & du doute.

Le Bernin a été un de ces heureux génies qui produiſent à la fois & les fleurs de la ſaiſon nouvelle, & les fruits de l'automne; & je ne penſe pas qu'on puiſſe prouver que l'étude de la nature, à laquelle il ſe conſacra uniquement quand il fut parvenu à un âge mûr, l'ait écarté du chemin de la perfection. C'eſt à cette étude qu'il dut cette *morbideſſe* de la chair, & ce degré de vie & de beauté qu'il ſut imprimer au marbre. C'eſt cette imitation de la nature qui donne de l'expreſſion aux ouvrages des artiſtes, & qui anime les formes, ainſi que l'a dit Socrate (1), & comme le ſtatuaire Cliton en eſt convenu auſſi. « C'eſt la nature qu'il » faut étudier, & non les productions des ar- » tiſtes », fut la réponſe du célèbre ſculpteur Lyſippe à celui qui lui demandoit lequel de ſes prédéceſſeurs il avoit pris pour modèle. On ne peut nier qu'une étude trop ſuivie de l'antique ne conduiſe ſouvent à une ſéchereſſe & à une aridité dans leſquelles l'imitation de la nature ne nous fera jamais tomber. La nature toujours variée dans ſes formes de beauté, préſente ſans ceſſe des idées nouvelles à l'artiſte qui ſait l'étudier; & jamais les ouvrages d'un pareil artiſte n'offriront de ces froides

(1) Xénophon, Mémorab. L. III, c. 6. 7.

répétitions, & de ces reſſemblances marquées qu'on trouve dans les productions de ceux qui ſe ſont bornés à l'imitation des anciens, tels, par exemple, que le Guide & le Brun, à qui une certaine idée de la beauté étoit devenue ſi particulière, qu'ils la donnoient, ſans le vouloir, à toutes leurs figures, de manière que toutes leurs têtes en particulier, ont un certain air de famille qui les diſtingue & les fait reconnoître.

Je ſuis néanmoins de votre avis ſur la néceſſité de joindre l'étude de l'antique à celle de la nature; mais j'aurois choiſi d'autres exemples que ceux que vous citez, pour prouver que l'étude de la nature ſeule ne ſuffit pas pour former un grand maître; & vous avez ſans contredit trop abaiſſé le mérite de Jordans. Je ne m'en tiendrai pas ici à ma ſeule opinion; j'en appelle à la déciſion d'un juge compétent en cette matière. « Le Jordans, dit » d'Argenville (1), a plus d'expreſſion & de vérité » que Rubens. »

La vérité eſt le principe & la cauſe de la perfection & de la beauté; une choſe, de quelque nature qu'elle ſoit, ne peut être ni belle, ni parfaite, ſi elle n'eſt pas véritablement ce qu'elle doit être, & ſi elle n'a pas tout ce qu'elle doit avoir. »

En avouant que cette penſée eſt juſte & vraie, il faudra convenir auſſi, ſuivant l'idée qu'un auteur

(1) Abrégé des vies des peintres, tom. III. p. 334, édit. de Paris 1762.

célèbre

célèbre (1) a donné de la vérité, que le Jordans doit plutôt être placé parmi les grands maîtres originaux, que parmi les ſinges de la nature commune, ainſi que vous le faites. Selon moi, vous auriez dû mettre ici Rembrant au lieu de Jordans, & Raoux ou Watteau à la place de Stella. Mais après tout, qu'ont fait ces Peintres? Ce qu'a fait Euripide : ils ont repréſenté la nature telle qu'elle s'eſt montrée à leurs yeux. Rien n'eſt petit, rien n'eſt mauvais dans l'art ; & peut-être même pourroit-on tirer quelque inſtruction des formes & des bambochades Flamandes, ainſi que le Bernin ſut en trouver dans certaines carricatures ou charges, auxquelles il dut, dit-on, une des principales parties de l'art, ſavoir, la franchiſe de l'exécution, *Franchezza del tocco* (2). Auſſi ai-je changé d'idée au ſujet des carricatures, depuis que j'ai lu cette anecdote du Bernin ; & je ſuis maintenant perſuadé que l'artiſte qui eſt parvenu à manier le pinceau ou le ciſeau avec une certaine liberté ou hardieſſe, a fait un très-grand pas dans ſon art. Vous citez comme une preuve de la prééminence que méritent les anciens artiſtes, les formes *ſur-humaines* qu'ils ont ſu donner à leurs figures ; mais nos maîtres modernes ne franchiſſent-ils pas de même les limites de la nature actuelle dans leurs carricatures? Cependant perſonne ne les admire pour

(1) Penſées de la Rochefoucault.

(2) *Voyez* Baldinucci, Vita del cav. Bernino. p. 66.

cela. Il a même paru, depuis quelque tems, des volumes entiers ſur cette eſpèce de productions, que le plus grand nombre des artiſtes dédaignent de lire.

Pour relever un paſſage de votre écrit qui ſe trouve à la page 19, je ne ferai que vous citer le ſentiment de notre académie. Vous y dites, d'un ton doctoral, « que l'artiſte ne pourra jamais » trouver dans la nature ce contour pur, gra- » cieux & correct qui forme la véritable ligne » de beauté, & qu'on ne trouve que dans les » ſtatues Grecques «. Cependant on enſeigne dans notre académie, que les anciens ſe ſont écartés de la correction & de la vérité dans le contour de quelques parties du corps humain; qu'ils n'ont fait que tirer la peau ſur les clavicules, ſur le tibia, ainſi que ſur la rotule, ſur l'olécrane, & en un mot, ſur tous les endroits où il y a de gros cartilages, ſans y indiquer diſtinctement les creux que forment les apophyſes & les cartilages des articulations. On y enſeigne aux jeunes artiſtes à donner des angles plus ſentis à ces parties où la peau ne couvre que peu de chair, & à donner, au contraire, plus de rondeur & de *morbideſſe* à celles qui ſont naturellement charnues. On corrige même, comme un défaut, les contours qui ſe ſentent trop de l'étude de l'antique; & je ne penſe pas qu'on veuille ſuppoſer que des académies en corps, qui enſeignent ces principes, puiſſent être dans l'erreur.

Parrhaſius même, qui « en général eſt regardé » comme l'artiſte Grec qui a donné à ſes figures » le contour le plus vigoureux «, n'a pas ſu trouver la ligne qui dans la nature ſépare le moins du trop. En voulant éviter d'être maſſif, il eſt tombé dans l'aridité des contours, ainſi que Pline l'a remarqué (1); & Zeuxis a ſans doute donné dans le défaut contraire, qu'on a reproché auſſi à Rubens; s'il eſt vrai, comme on le dit, qu'il ait deſſiné le *plein* de ſes figures, pour leur donner plus de relief & de beauté. C'eſt d'après l'idée d'Homère, chez qui le ſexe eſt d'une nature vigoureuſe, que cet artiſte a formé ſes figures de femmes (2). Le tendre & ſenſible Théocrite même nous a repréſenté ſon Hélène (3) comme une beauté charnue & épaiſſe; & la Vénus de Raphaël dans le palais dit le Petit-Farnèſe, à Rome, eſt conçue d'après les mêmes idées de beauté. Rubens a donc peint d'après les conceptions d'Homère & de Théocrite: que faut-il de plus pour juſtifier la manière de ce grand maître?

Le caractère que vous tracez de Raphaël eſt juſte & vrai; mais ne pourroit-on pas appliquer ici ce que le Spartiate Antalcidas dit à un ſophiſte qui vouloit prononcer un éloge d'Hercule: « Qui » eſt-ce qui le blame? « demanda-t-il. Quant aux

(1) Hiſt. Nat. liv. XXXV. chap. 10.

(2) Quintil. Inſtit. Orat. lib. XII. cap. 10.

(3) Idyll. 18. v. 29.

beautés que vous admirez dans le tableau de Raphaël qui eſt dans la galerie électorale de Dreſde, & particulièrement celles que vous trouvez dans l'Enfant que la Vierge tient ſur ſes bras, on en juge d'une manière fort différente.

Ὃ σὺ θαυμάζεις, τοῦθ' ἑτέροισι γέλως.

LUCIAN. Epigr. I.

Vous auriez fait plus ſagement d'afficher le caractère d'un bon patriote contre ceux qui, au-delà des Alpes, affectent de mépriſer tout ce qui tient de l'école Flamande :

Turpis Romano Belgicus ore color.

PROPERT. L. II. Eleg. 8.

Ne faut-il pas convenir que l'effet enchanteur du coloris eſt ſi puiſſant, qu'il ſert à cacher ou du moins à faire pardonner pluſieurs défauts, & qu'un tableau ne peut généralement plaire, s'il n'eſt bien colorié ? Cependant c'eſt le coloris qui, avec l'entente admirable du clair-obſcur, fait le plus grand mérite de l'école Flamande. Le coloris eſt dans la peinture, ce que ſont le mètre & l'harmonie dans la poéſie. C'eſt par ce preſtige des couleurs poétiques qu'on fait diſparoître les négligences, & qu'on captive l'eſprit qui, entraîné par les charmes du ſtyle, n'a pas le tems de s'arrêter à une diſcuſſion critique.

L'examen d'un tableau doit être précédé du

plaiſir des yeux, dit de Piles (1); & ce plaiſir conſiſte dans le premier effet ; au lieu que ce qui touche l'eſprit n'eſt que le réſultat de la réflexion. D'ailleurs, le coloris eſt une qualité qui n'eſt propre qu'aux tableaux ; tandis que le deſſin ſe trouve dans toutes les productions de l'art, juſques dans les gravures mêmes : ce qui le rend auſſi plus généralement néceſſaire aux artiſtes que le coloris. Un auteur célèbre (2) prétend avoir obſervé que les peintres coloriſtes ont joui beaucoup plus tard d'une certaine réputation que les peintres à compoſitions poétiques. Les connoiſſeurs ſavent quel a été le ſuccès du Pouſſin dans le coloris ; & tous ceux,

Qui rem Romanam Latiumque augeſcere ſtudent,
ENNIUS.

ſeront obligés de reconnoître ici les peintres Flamands pour leurs maîtres. Les peintres ne ſont, en effet, que les ſinges de la nature, & leur art eſt d'autant plus parfait, qu'ils ſavent mieux l'imiter.

Aſt heic, quem nunc tu tam turpiter increpuiſti,
ENNIUS.

le délicat Van der Werff, dont les ouvrages ſe vendent au poids de l'or, & qui ne ſe trouvent que dans les cabinets des gens riches, ne peut

(1) Converſat. ſur la peinture.

(2) Du Bos, Réflexions ſur la Poéſie & ſur la Peinture.

être imité par aucun peintre Italien ; ſes tableaux fixent également les yeux des ignorans, des amateurs & des connoiſſeurs. » Aucun poète qui » plaît n'a mal écrit «, dit un critique Anglois : dans ce cas, le mérite du coloris du peintre Hollandois, eſt plus grand que celui du deſſin correct du Pouſſin.

Peut-on ſe flatter de trouver pluſieurs tableaux dont le mérite égale quelques-uns de ceux du grand Laireſſe dans l'invention, la compoſition & le coloris ? Tous les vrais connoiſſeurs de Paris, qui ont vu le tableau admirable de ce peintre, repréſentant l'hiſtoire de Stratonice, qui ſans contredit tenoit le premier rang dans le cabinet de M. de la Boiſſière, ſeront de mon ſentiment ſur le mérite de ce célèbre artiſte, s'ils veulent être impartiaux.

Laireſſe a peint deux fois cette hiſtoire de Stratonice (1) que tout le monde connoît ; le tableau qu'en poſſède M. de la Boiſſière eſt le plus petit des deux : les figures ont un pied & demi de haut ; le fond eſt différent de celui de l'autre.

Stratonice qui eſt l'héroïne de ce tableau, eſt de la figure la plus noble, & qui feroit honneur à l'école de Raphaël même. Cette belle reine,

Colle ſub Idæo vincere digna Deas. OVID. Art.

---

(1) On trouvera dans le *Grand Livre des Peintres de Laireſſe*, qu'on doit publier dans peu, l'hiſtoire de ces deux tableaux, faite par Laireſſe lui-même.

Elle approche à pas lents & indécis du lit de ſon nouvel époux ; mais avec toute la dignité d'une mère ou plutôt d'une ſainte veſtale. On remarque ſur ſa phyſionomie qui préſente le plus beau profil, une noble modeſtie & une ſoumiſſion volontaire à l'ordre du roi. Elle joint la douceur de ſon ſexe & la majeſté d'une reine, au recueillement & à la ſageſſe que demande une circonſtance auſſi auguſte & auſſi extraordinaire. Sa draperie eſt d'un jet admirablement beau & heureux ; & les artiſtes peuvent y apprendre de quelle manière ils doivent peindre la pourpre des anciens. Il n'eſt peut-être pas généralement connu que la pourpre des anciens avoit la couleur de la feuille de vigne, quand elle commence à ſe faner & à devenir rougeâtre (1).

Derrière Stratonice on voit le roi Séleucus, vêtu d'une ſombre draperie, qui ſert à faire ſortir davantage la figure principale ; & cette place convient d'autant mieux à ce roi, qu'il évite par-là à Stratonice & au prince ſon fils, l'embarras & la confuſion où ils doivent naturellement ſe trouver. L'impatience de voir l'heureux effet de cette entrevue & la joie de faire le bonheur de ſon fils, ſe liſent également ſur le viſage de Séleucus, que le peintre a copié d'après les meilleures têtes que nous avons ſur les médailles de ce roi.

(1) *Voyez* Lettre de M. Huet ſur la Pourpre, dans les Diſſertations de Tilladet, tome III. p. 169.

Le prince, repréſenté aſſis, à moitié nu, ſur ſon lit, eſt un beau jeune homme qui a une parfaite reſſemblance avec ſon père, & avec ſon portrait qu'on voit ſur ſes médailles. Son viſage pâle donne à connoître la fièvre qui circule avec violence dans ſes veines ; il ſemble cependant qu'on commence déja à appercevoir les ſymptômes de ſa prochaine guériſon, par la foible teinte qui anime ſon teint, & qu'il ne faut point attribuer à la honte.

Eraſiſtrate, tout à-la-fois prêtre & médecin, a l'air vénérable & impoſant du Calchas d'Homère : c'eſt lui qui déclare au jeune prince la volonté du roi ; & tandis que d'une main il conduit la reine vers le prince, il lui préſente de l'autre le diadême. La joie & la ſurpriſe ſe peignent ſur le viſage de ce dernier, en voyant avancer Stratonice,

Dont le regard touchant vole au devant du ſien (1),

mais il ſemble néanmoins retenu par le reſpect ; de manière que ſa tête penchée ſur ſa poitrine paroît indiquer qu'il réfléchit à ſon bonheur.

Les caractères que le peintre a ſu imprimer aux différentes figures de ce tableau, ſont ménagés avec tant de ſageſſe, que chacune de ces figures en particulier donne de la nobleſſe & de l'expreſſion aux autres.

(1) Und jedem blick von ihr wallt deſſen herz entgegen. HALLER.

C'eſt ſur Stratonice, comme figure principale du tableau, que tombe la plus grande maſſe de lumière qui attire d'abord les yeux ſur elle. Eraſiſtrate eſt placé dans un endroit moins éclairé; mais l'attitude dans laquelle il eſt repréſenté, le fait aſſez remarquer : lui ſeul porte la parole, tandis que toutes les autres figures ſont dans un ſilence qui marque l'impatience & la crainte de ſavoir quelle ſera l'iſſue de cette entrevue. Le prince qui, après Stratonice, doit principalement fixer l'attention, eſt frappé d'une plus forte lumière qu'Eraſiſtrate ; & comme le peintre a ſagement choiſi pour figure principale de ſon groupe une jeune & belle reine, au lieu d'un prince malade, mais qui, par la nature du ſujet, auroit dû occuper la première place du tableau, il a ſu donner une ſi grande expreſſion à la figure de ce dernier, qu'on peut dire qu'elle mérite par-là d'attacher particulièrement la vue. Toute la puiſſance de l'art brille auſſi dans le mélange des différentes paſſions qui agitent à-la-fois les muſcles du viſage de ce prince,

Quales nequeo monſtrare & ſentio tantùm;
JUVENAL. Sat. VII.

mais qui néanmoins ſemblent ſe concentrer dans une paiſible attention. La prochaine guériſon du malade ſe fait connoître dans les traits altérés de ſon viſage, comme les premiers rayons de l'aurore qui s'échappent de deſſous le voile obſcur

de la nuit, annoncent un nouveau jour, un jour ſerein & tranquille.

Le génie & le goût de l'artiſte ſont répandus ſur tout l'ouvrage ; on les reconnoît même dans la forme élégante des vaſes, qu'il a peints d'après les meilleurs modèles de l'antiquité : c'eſt d'Homère qu'il a pris l'idée de donner un pied d'ivoire à la table qui eſt devant le lit du prince.

Le fond du tableau repréſente un magnifique édifice d'une architecture Grecque, dont les ornemens mêmes paroiſſent être allégoriques au ſujet. L'entablement d'un portail eſt ſupporté par des cariatides qui ſe tiennent embraſſées, comme voulant indiquer la tendre amitié qui règne entre Séleucus & ſon fils, & en même tems le prochain hymen qui doit en être la ſuite.

Le peintre a obſervé rigoureuſement la vérité hiſtorique de ſon ſujet ; ce n'eſt que dans les acceſſoires qu'il a employé l'allégorie, pour faire mieux connoître quelques circonſtances particulières par des emblêmes. Le ſphinx qui ſert d'ornement au lit du prince, indique le moyen dont Eraſiſtrate s'eſt ſervi pour découvrir la cauſe de ſa maladie, & la découverte même de cette maladie.

On m'a dit que de jeunes artiſtes Italiens qui ont vu ce chef-d'œuvre, mais dont les yeux ont ſans doute tombé d'abord ſur le bras du prince qui ſemble trop épais d'une ligne, ont paſſé devant ce tableau ſans s'y arrêter. Il eſt de certains

eſprits qu'il eſt impoſſible d'éclairer, quand même Minerve voudroit leur rendre, comme à Diomède, le ſervice de diſſiper le brouillard qui offuſque leurs yeux.

Pauci dignoſcere poſſunt
Vera bona, atque illis multum diverſa, remota
Erroris nebula. JUVENAL. Sat.

Voilà ſans doute un long épiſode que je viens de faire ; mais j'ai cru qu'il étoit néceſſaire & juſte de faire connoître un ouvrage qui doit tenir le premier rang parmi les chefs-d'œuvre de l'art, & qui juſqu'à préſent ſemble avoir trouvé ſi peu d'admirateurs. Je vais néanmoins reprendre la critique de votre écrit.

Je ne ſais ſi » cette noble ſimplicité & cette » grandeur tranquille « que vous cherchez dans les figures de Raphaël, ne ſe trouvent pas mieux déſignées par deux célèbres écrivains (1) ſous le nom de *Nature tranquille?* Il eſt vrai que le grand principe que vous enſeignez peut ſervir à faire connoître le mérite des plus beaux ouvrages Grecs ; mais il ſeroit peut-être auſſi dangereux de l'enſeigner indiſtinctement à tous les jeunes artiſtes, que l'eſt aux jeunes littérateurs l'enſeignement d'un ſtyle haché & laconique, qui le rend dur, raboteux, & par conſéquent dé-

(1) Saint-Réal, Céſarion, Œuvres, tome II. Le Blanc, Lettre ſur l'expoſition des Ouvrages de Peinture de l'année 1747. Conf. M. de Hagedorn, Eclairciſſemens hiſtor. ſur ſon Cabinet, p. 37.

ſagréable. » Dans les ouvrages des jeunes gens, dit Ciceron, » (1) il doit toujours y avoir une » certaine redondance, dont on puiſſe retran- » cher une partie; car tout ce qui parvient trop » tôt à ſa maturité, ne peut conſerver long- » tems ſa ſaveur. Il eſt plus facile d'émonder la » vigne de ſes trop jeunes rejetons, que d'en » avoir de nouveaux ſarmens, quand la tige ne » vaut rien «. D'ailleurs les figures d'un ſtyle trop tranquille ſeroient placées par la plupart des ſpectateurs, au rang de ces diſcours prononcés autrefois devant l'Aréopage, dans leſquels il étoit rigoureuſement défendu à l'orateur d'employer aucune figure de rhétorique qui pût réveiller les paſſions ou ſtimuler les mouvemens de l'ame (2); & de pareilles figures reſſembleroient exactement à ces jeunes Spartiates qui, les mains enveloppées dans leur manteau & les yeux fixés vers la terre, traverſoient dans un morne ſilence les rues de Lacédémone (3).

Je ne ſuis pas non plus entièrement de votre opinion ſur l'emploi de l'allégorie dans la peinture. En l'introduiſant, comme vous le voulez, dans les tableaux & dans tous les endroits poſſibles, on verroit arriver à la peinture ce qui eſt arrivé à la géométrie par l'application de l'al-

(1) De Oratore. Lib. II. Cap. 21.

(2) Ariſtot. Rhet. Lib. I. Cap. 1. §. 4.

(3) Xenophon. Reſpubl. Cap. 3. §. 5.

gèbre à cette ſcience : le chemin qui conduiroit à l'art ſeroit trop long, l'art même deviendroit difficile ; & par cet uſage de l'allégorie, tous les tableaux ne ſeroient bientôt plus que des hiéroglyphes.

Les Grecs eux-mêmes n'ont pas eu généralement ce goût Egyptien des allégories, ainſi que vous ſemblez vouloir l'inſinuer. Le plafond du temple de Junon, à Samos, n'étoit pas peint avec plus de ſcience hiéroglyphique que la galerie de Farnèſe. On y voyoit repréſenté (1) les amours de Jupiter & de Junon ; & ſur le tympan du fronton d'un temple de Cérès Eleuſine, il n'y avoit que la repréſentation d'une cérémonie du culte de cette déeſſe (2) : c'étoient deux groſſes pierres poſées l'une ſur l'autre, entre leſquelles le grand-prêtre alloit prendre tous les ans un écrit qui contenoit les cérémonies qui devoient être obſervées dans les ſacrifices pendant l'année, parce que ces ſacrifices n'étoient jamais les mêmes deux ans de ſuite.

Pour ce qui eſt des objets qui ne tombent pas ſous les ſens extérieurs, je vous avoue que j'aurois deſiré une explication plus exacte de votre idée ſur ce ſujet ; d'autant plus que je me ſouviens d'avoir entendu dire, qu'il en eſt de la repréſentation de pareils objets comme du point

(1) Origen. contra Celſ. Liv. IV. p. 196. edit. Cantabr.

(2) Perrault, explication de la Planche IX ſur Vitruve, p. 62.

mathématique, dont on ne peut ſe former une idée que par l'imagination ; & la perſonne qui me fit faire cette remarque, étoit auſſi de l'avis de celui (1) qui ſemble vouloir borner la peinture à la repréſentation des choſes viſibles. Car, pour ce qui eſt des hiéroglyphes, ajouta-t-elle, qui ſervent à repréſenter les idées les plus abſtraites, telles, par exemple, que celle de la jeuneſſe par le nombre ſeize (2), celle d'une choſe impoſſible par deux pieds qui marchent ſur l'eau, il faudroit les regarder plutôt comme des monogrammes que comme des tableaux. Une pareille iconologie donneroit bientôt naiſſance à de nouvelles chimères ; elle ſeroit plus difficile à apprendre que la langue Chinoiſe, & des tableaux de cette eſpèce ne reſſembleroient pas mal à ceux de cette nation.

Suivant ce même antagoniſte de l'allégorie, Parrhaſius a ſu repréſenter le mélange ſingulier des différentes paſſions qui diſtinguoient les Athéniens, ſans employer des figures allégoriques ; peut-être même, ajouta-t-il, que ce peintre a fait ſervir pluſieurs tableaux pour rendre ſon ſujet. Si notre homme le conſidère de cette manière,

Et ſapit, & mecum facit, & Jove indicat æquo,
HOR.

(1) Théodoret. Dial. Inconfuſ. p. 76.

(2) Horapoll. Hierogl. L. c. 33. Conf. Blakwall, Enquiry of Homer. p. 170.

la condamnation de mort que les Athéniens prononcèrent contre les chefs de leur flotte qui venoient de remporter la victoire ſur les Lacédémoniens près des îles nommées *Arginuſſæ*, fournit ſans doute au peintre le moyen de repréſenter d'une manière grande & ſenſible le caractère tout à-la-fois bon & cruel de ce peuple.

Le célèbre Théramène, l'un des chefs de la flotte, accuſa ſes collègues, de ce qu'après la bataille ils avoient négligé de raſſembler les corps de ceux qui avoient perdu la vie en combattant, & de leur rendre les devoirs de la ſépulture. Cette accuſation anima une partie du peuple contre les vainqueurs, dont ſix étoient retournés à Athènes, les autres avoient évité l'orage. Théramène prononça à cette occaſion un diſcours pathétique, qu'il interrompit ſouvent pour faire entendre les plaintes de ceux qui avoient perdu leurs parens ou leurs amis dans cette action. Il fit avancer auſſi un homme qui prétendoit avoir entendu les dernières clameurs de ceux qui étoient péris dans les flots, & qui, en mourant, avoient demandé qu'on les vengeât de leurs chefs. Socrate, le ſage Socrate, qui alors étoit aſſis dans le conſeil, ſe déclara, avec quelques autres, contre cette accuſation; mais ce fut en vain: les braves vainqueurs des Lacédémoniens, au lieu de recevoir les couronnes triomphales qu'ils avoient méritées, ſe virent condamnés à

la mort. L'un d'entre eux étoit le fils unique de Périclès & de la fameuſe Aſpaſie.

Parrhaſius qui vécut du tems que ſe paſſa cet événement, pouvoit par conſéquent donner à ſon tableau une expreſſion bien plus forte que celle qu'offre, en général, la repréſentation d'un ſimple fait hiſtorique quelconque, en rendant ſeulement le vrai caractère des perſonnages qu'il avoit à mettre ſur la toile, ſans le ſecours d'aucune figure allégorique.

Ce même amateur penſe auſſi qu'il en eſt de la ſcience de l'allégorie que vous voulez que poſſèdent les artiſtes, & particulièrement les peintres, comme des qualités que Columelle exigeoit dans les cultivateurs: il vouloit (1) qu'ils fuſſent tous philoſophes comme Démocrite, Pythagore & Eudoxe.

Mais peut-on ſe flatter d'employer plus heureuſement l'allégorie dans les arabeſques & les autres ornemens que dans les tableaux? Il me ſemble qu'il vous ſeroit plus difficile encore de faire ſervir vos figures ſcientifiques à ces objets, que ne le fut à Virgile de faire entrer dans ſes vers héroïques les noms de Vibius Caudex, de Tanaquil Lucumo, & de Decius Mus.

A vous entendre, on croiroit que les ornemens inſipides & de mauvais goût que quelques artiſtes ont introduits dans l'architecture, ſoient généra-

(1) De Re ruſt. præf. ad. L. I. §. 32. p. 392. edit. Geſn.

lement

lement reçus. Au reſte peut-on dire que ces ornemens s'écartent plus de la nature que les chapiteaux Corinthiens, ſi l'on remonte à leur origine, qui eſt connue, & qu'on trouve détaillée chez Vitruve (1) ?

Ces chapiteaux ſont compoſés, comme on ſait, d'un panier entouré de feuilles d'acanthe, & couvert d'une brique carrée, en forme de tailloir; & ce panier, expoſé ſur une colonne, eſt chargé de tout l'entablement. Il paroît que du tems de Périclès cette eſpèce de chapiteaux n'étoit pas encore regardée comme aſſez analogue à la nature de la choſe & à la raiſon, puiſqu'un célèbre écrivain de nos jours (2) ſemble ſurpris de ce qu'au lieu de colonnes Corinthiennes on en ait employé de Doriques au temple de Minerve, à Athène. Dans la ſuite des tems on ſe familiariſa avec ces incohérences, & l'on n'eſt plus étonné aujourd'hui de voir que tout un édifice porte ſur des paniers :

Quodque fuit vitium, deſinit eſſe mora.
OVID. Art.

Nos artiſtes ne péchent donc point contre les lois de l'art, quand ils imaginent de nouveaux ornemens, qui ont toujours été arbitraires ; & l'invention n'eſt plus punie aujourd'hui par les

(1) Vitruve. L. IV. c. 1.
(2) Pocock's Travels, Tom. II.

lois, comme elle l'étoit anciennement chez les Egyptiens. La naiſſance & la forme des coquilles, dont vous vous déclarez ſi fort l'ennemi, ont de tous tems eu quelque choſe de ſi agréable aux yeux des poëtes & des artiſtes, qu'ils ont imaginé de donner une grande coquille pour char à la mère de l'Amour. On ſait auſſi que le bouclier *Ancile*, qui chez les Romains étoit la même choſe que le *Palladium* chez les Troyens, avoit un bord feſtonné en forme de coquilles (1); & il y a des lampes fort antiques qui ſont ornées de coquilles & de conques (2).

La ligne aiſée & élégante des ornemens en forme ſpirale ſemble indiquée aux artiſtes par la nature même, ſi l'on conſidère les révolutions ſingulières & prodigieuſement variées des conques marines.

Ne croyez pas cependant que je veuille m'ériger en défenſeur de tous ces ornemens barroques & bizarres qu'on a inventés de nos jours; mon ſeul but eſt de faire connoître ſur quel principe les artiſtes cherchent à établir ce mauvais goût.

On aſſure que les peintres & les ſculpteurs de Paris ont voulu diſputer le nom d'artiſtes à ceux qui ne s'occupent qu'à faire des ornemens, parce que cette eſpèce d'ouvrages n'offre rien qui puiſſe

(1) Plutarch. Num. p. 149. l. 14. edit. Bryani.

(2) Paſſerii Lucern.

attacher l'eſprit de l'ouvrier ou celui de l'amateur; que d'ailleurs ce ne ſont que des productions d'un art purement méchanique, & qui ne demandent aucun génie. Voici ſans doute la manière dont ces artiſtes ainſi léſés auront défendu leur cauſe.

C'eſt la nature qui eſt notre guide; & nos ornemens, prenent différentes formes ſuivant nos idées, de même que l'écorce d'un arbre dans laquelle on aura fait pluſieurs inciſions prend différentes figures, à meſure que l'arbre croît & groſſit.

L'art imite donc les jeux de la nature, qu'il aide, qu'il corrige, qu'il embellit même. Voilà la route que nous ſuivons dans l'invention de nos ornemens, & que les anciens ont ſans doute auſſi tenue, en prenant pour modèles les arbres, les fruits & les fleurs.

La première règle & la ſeule qui ſoit générale, c'eſt d'être varié & nouveau; c'eſt même la ſeule que ſuit la nature qui n'en connoît point d'autre; & c'eſt auſſi le principe que nos artiſtes actuels ont adopté pour l'exécution de leurs ornemens: ils ont remarqué que la nature ſans ceſſe nouvelle, ne ſe reſſemble jamais dans ſes productions; ils ſe ſont par conſéquent écartés de la forme timide & roide des parallèles, & ont ceſſé de lier enſemble les différentes parties de leurs ornemens. C'eſt à un peuple qui, dans les tems modernes, a été le premier à s'affranchir de toutes les étiquettes gênantes de la ſociété,

que nous devons auſſi le premier exemple de hardieſſe & de liberté dans cette partie de l'art. On a donné à cette eſpèce de travail le nom de *goût barroque ;* dénomination (1) qui vient ſans doute d'un mot dont on a fait uſage, dans l'origine, pour déſigner des perles & des dents d'une grandeur diſparate.

Enfin, il me ſemble qu'une coquille & une conque ſont d'une forme auſſi belle & auſſi élégante, pour le moins, qu'une tête de bœuf ou de mouton : l'on ſait néanmoins que les anciens ont employé les têtes écorchées de ces animaux pour en orner les friſes, particulièrement de l'ordre Dorique, où elles étoient placées entre les triglyphes, ou dans les métopes. On en voit même à la friſe d'un ancien temple de Veſta, de l'ordre Corinthien, à Tivoli (2) ; il y en a auſſi à des tombeaux, dont nous citerons celui de la famille de Metellus, proche de Rome, & celui de Munatius Plancus, proche de Gaëte (3); & enfin, à des vaſes, tels, par exemple, que les deux qui ſont dans le cabinet électoral d'antiques à Dreſde. Des architectes modernes qui, ſans doute, ont regardé ces têtes écorchées d'animaux comme peu propres à embellir un édifice, ont imaginé de mettre à leur place aux friſes de

(1) Ménag. Dict. Etymol. au mot *Barroque.*

(2) *Voyez* Deſgodetz, Edifices antiques de Rome, p. 91.

(3) Bartoli, ſepolcri antichi, p. 67. ibid. fig. 91.

l'ordre Dorique, ou des carreaux de foudre tels qu'on ſuppoſe que Jupiter en a lancés (1), ainſi que Vignole l'enſeigne, ou des roſettes, comme Palladio & Scamozzi en ont donné l'exemple.

Si donc les ornemens ſont une imitation des jeux de la nature, ainſi qu'on peut le conclure par ce que nous venons de dire, la ſcience allégorique ne peut ſervir à leur donner plus de beauté & de convenance, mais contribuera plutôt à les dénaturer. Il ſeroit difficile auſſi de prouver par des exemples, que les anciens aient employé l'allégorie dans leurs ornemens. Je ne puis, entre autres, pas concevoir quelle idée de beauté ou quelle ſignification le célèbre graveur Mentor a pu attacher au lézard qu'il a gravé ſur une coupe (2); car

Picti ſquallentia terga lacerti,
VIRG. Georg. IV. 13.

ſont des objets qui peuvent paroître agréables dans un tableau de fleurs de Rachel Ruyſch, mais qui ne conviennent pas ſur une coupe qui ſert à boire. Quelle allégorie peuvent offrir des oiſeaux qui mangent les raiſins d'une vigne, qu'on voit repréſentés ſur une urne cinéraire (3)? Il y a lieu de croire que ces figures ne ſont pas

(1) Perrault, notes ſur Vitruve. Liv. IV. Chap. 2. n. 21. p. 118.
(2) Martial. Liv. III. Epigr. 41. 1.
(3) Bellori, Sepolcri antichi. Fig. 99.

moins arbitraires ni moins vuides de ſens, que l'eſt la fable de Ganymède travaillée ſur le manteau dont Enée fit préſent à Cloanthe, pour avoir remporté le prix aux jeux nautiques (1).

Et pourquoi eſt-il ridicule, je vous prie, de placer des trophées ſur la maiſon de chaſſe d'un prince? Penſez-vous, comme défenſeur du goût des anciens Grecs, qu'il faille s'y conformer aſſez rigoureuſement pour imiter le roi Philippe & tous les Macédoniens en général, qui, ſuivant ce que nous apprend Pauſanias (2), ne ſe ſont jamais élevé aucuns trophées? J'avoue cependant qu'une Diane accompagnée de ſes Nymphes & de ſes attributs de chaſſe,

> Quales exercet Diana choros, quam mille ſecutæ
> Hinc atque hinc glomerantur Oreades, VIRG.

conviennent beaucoup mieux à un pareil édifice. Les anciens Romains ſuſpendoient au dehors de la porte de leurs maiſons les armes des ennemis qu'ils avoient vaincus; & il étoit expreſſément défendu à ceux qui venoient enſuite à acheter ces maiſons, d'en enlever ces trophées, afin de conſerver par ce moyen la mémoire de ceux qui en avoient été les propriétaires. Si anciennement on a eu cette idée en ſuſpendant des trophées aux maiſons des particuliers, je crois qu'on peut

(1) Virgil. Æn. Lib. V. v. 250. & ſeq.

(2) Liv. IX. Chap. 40. pag. 794. Conf. Spanheim. Not. ſur les Céſars de l'empereur Julien, pag. 240.

avec raiſon employer de pareils ornemens aux palais des princes.

Je me flatte que vous ne tarderez pas à répondre à cette lettre. Vous ne devez pas être ſurpris de ce que je la communique au public: il en eſt, depuis quelque tems, des lettres entre les auteurs, comme de celles des pièces de théâtre qu'un amant lit à haute voix, en prenant tout le parterre pour confident. Mais d'un autre côté, je ne trouverai pas moins juſte que vous y faſſiez réponſe.

Quod legeret tereretque viritim publicus uſus. HOR.

DESCRIPTION

DE DEUX MOMIES

DU CABINET ELECTORAL D'ANTIQUES, A DRESDE.

DESCRIPTION

DE DEUX MOMIES

DU CABINET ELECTORAL D'ANTIQUES, A DRESDE.

PARMI les Momies qui ſont au cabinet électoral d'antiques, à Dreſde, il y en a deux qui ſont parfaitement bien conſervées : l'une eſt le corps d'un homme, l'autre celui d'une femme. La première eſt peut-être la ſeule Momie de cette eſpèce qui ſoit paſſée en Europe ; & cette particularité conſiſte dans l'inſcription qu'on y voit. Della Valle eſt juſqu'à préſent le ſeul écrivain qui ait parlé d'une pareille inſcription ſur des corps Egyptiens ; & parmi les différentes Momies dont Kircher a donné le deſſin dans ſon Œdipe Egyptien, il n'y en a qu'une ſeule qui porte une inſcription, & c'eſt celle que Della Valle a poſſédée ; mais la gravure en bois qui s'en trouve dans ſon ouvrage (1) eſt fort incorrecte, ainſi que le ſont toutes les copies (2) qu'on en a publiées dans la ſuite. On voit ſur cette Momie de Kircher les caractères que voici : ET+TXI.

(1) Kircheri Œdip. Ægypt. Tom. III. pag. 405 & 433.

(2) Bianchini. Iſt. Univ. p. 412.

Cette même inſcription ſe trouve auſſi ſur la Momie du cabinet de Dreſde, dont je me propoſe de donner ici la deſcription. J'ai d'abord pris tous les ſoins imaginables pour m'aſſurer ſi ces caractères ne ſeroient pas l'ouvrage de quelque impoſteur moderne, qui les auroit copiés d'après l'inſcription de Della Valle; car on ſait que ce ſont les Juifs qui font le commerce des Momies. Mais on ne peut pas douter que ces caractères ne ſoient tracés avec la même peinture noire dont ſont peints le viſage, les mains & les pieds. La première lettre de notre Momie a la forme d'un grand Є grec rond, quoique chez Della Valle cette lettre ſoit marquée par un E angulaire, ſans doute à cauſe que l'imprimeur n'avoit point d'Є rond.

Les quatre Momies du cabinet de Dreſde ont toutes été achetées à Rome, comme on le ſait; ce qui m'engagea à m'informer ſi la Momie qui porte l'inſcription, ne ſeroit pas celle qui a appartenu à Della Valle; & j'ai trouvé que la deſcription détaillée des deux Momies de ce voyageur s'accorde parfaitement, juſques dans les moindres particularités, avec celle des deux Momies entières du cabinet de Dreſde.

Outre les ligamens ordinaires qui ſont, comme on ſait, un ſi prodigieux nombre de révolutions autour des corps Egyptiens, & qui ſemblent être une eſpèce de bouracan, les deux Momies dont il eſt ici queſtion, ſont encore enveloppées dans

pluſieurs eſpèces de toile groſſière, dont un écrivain Anglois prétend (1) en avoir remarqué trois différentes eſpèces à une Momie. Cette toile eſt tellement ſerrée par des bandes particulières, en forme de ſangles, mais moins larges, qu'on n'apperçoit pas la moindre ſaillie des parties du viſage. La dernière enveloppe eſt d'une toile très-fine, avec un certain fond fort délicat, fortement doré, & orné de diverſes figures: c'eſt ſur cette toile qu'eſt peinte la figure du mort.

Sur la Momie qui porte l'inſcription, eſt repréſentée la figure d'un homme dans la vigueur de l'âge, avec une barbe crépue & claire, & non celle d'un vieillard avec une longue barbe pointue, comme Kircher nous l'a donnée. La couleur du viſage & des mains eſt brune; la tête eſt enveloppée de ligamens dorés, ſur leſquels ſont repréſentées des pierres précieuſes. Autour du col eſt peinte une chaîne d'or, à laquelle pend une eſpèce de médaille avec différens caractères, des demi-lunes, &c.; & au deſſus de cette médaille paſſe le col d'un oiſeau, qui ſans doute eſt celui d'un épervier ou d'un faucon, oiſeau qu'on a trouvé repréſenté auſſi ſur la poitrine d'autres Momies (2). De la main gauche la figure tient une petite coupe ou pa-

(1) Nehem. Græv. Muſæum Societ. Reg. Lond. 1681. fol. p. 1.

(2) *Voyez* Gabr. Bremond Viaggi nell'Egitto. Roma 1679. Liv. I. Cap. 15. p. 77.

tère d'or, remplie d'une liqueur rouge ; ce qui feroit croire que le mort a été de l'ordre ſacerdotal, car on ſait que les prêtres ſe ſervoient d'une pareille coupe aux ſacrifices (1). L'index & l'auriculaire de la main gauche ſont ornés de bagues, & dans cette même main on voit une eſpèce de boule d'un brun foncé, que Della Valle prétend être un certain fruit. Les pieds de même que les jambes ſont nuds. Cependant les pieds ſont garnis par deſſous d'une eſpèce de ſandales dont les liens paſſent entre le gros orteil & le doigt qui le ſuit, & qui ſont attachés avec un nœud ſur le pied même. C'eſt ſur la poitrine qu'eſt l'inſcription en queſtion.

Sur la ſeconde Momie on voit la figure d'une jeune femme, plus chargée encore d'ornemens que la première. Outre la médaille d'or qui reſſemble beaucoup à celle de la première Momie, & les autres figures & caractères dont nous venons de parler, il y a ſur celle-ci des oiſeaux & des quadrupèdes dont la figure a beaucoup d'analogie avec celle du lion ; plus bas, vers l'extrémité du corps, eſt la figure d'un bœuf, qui vraiſemblablement repréſente un Apis. A l'une des chaînes dont eſt chargé le col de la figure pend un ſoleil d'or ; le peintre lui a donné auſſi des pendans d'oreille, & de doubles bracelets aux bras. Les deux mains ſont garnies de bagues.

(1) Clem. Alex. Strom. Liv. VI. p. 456.

Chacun des doigts de la main gauche en eſt orné; l'index de cette main porte même une ſeconde bague immédiatement au deſſous de la naiſſance de l'ongle; mais il n'y a en tout que deux bagues à la main droite, dont la figure tient, de la même manière que cela eſt particulier à Iſis (1), une petite coupe d'or, qui reſſemble au *ſpondeion* des Grecs, & qui à la figure de la déeſſe de la fertilité étoit, comme on ſait, le ſymbole du Nil. Dans la main gauche on voit une eſpèce de fruit qui reſſemble à un épi de bled, & dont la couleur eſt verdâtre.

A la première de ces Momies pendent encore les ſceaux de plomb, dont parle Della Valle.

Si l'on prend la peine de comparer la deſcription que je viens de donner des deux Momies du cabinet de Dreſde, avec celle que Della Valle a faite, dans ſes voyages (2), des deux Momies qu'il acheta en Egypte, on verra qu'il y a tout lieu de croire que ce ſont les mêmes qui ſont aujourd'hui au cabinet électoral de Dreſde, & qui probablement ont été achetées à Rome des héritiers de ce célèbre voyageur; quoique dans le catalogue manuſcrit de ce cabinet d'antiques, il ne ſoit fait aucune mention de la manière dont on en a fait l'acquiſition.

---

(1) Shaw, Voyage, Tom. II. p. 123.

(2) Della Valle, Viaggi, Lett. II. §. 9. p. 325. ſeq.

Je n'entreprendrai point de donner une explication des ornemens & des figures hiéroglyphiques de ces deux Momies ; on peut en trouver une deſcription aſſez détaillée dans Della Valle : je me bornerai à faire ici quelques remarques ſur l'inſcription de la première.

On ſait que les Egyptiens avoient deux eſpèces de lettres (1), l'une ſacrée & l'autre vulgaire. Les caractères de la première eſpèce ſont ce que nous appellons des hiéroglyphes ; ceux de la ſeconde étoient les lettres ordinaires, dont ils ſe ſervoient pour exprimer leurs penſées ; mais l'on croit qu'il ne nous eſt parvenu aucun caractère de ce dernier alphabet. Nous ſavons ſeulement que l'alphabet Egyptien étoit compoſé de vingt-cinq lettres (2) ; cependant Della Valle croit pouvoir prouver le contraire par l'inſcription de ſa Momie ; Kircher porte même ſes conjectures plus loin, & cherche à former à cet égard un nouveau ſyſtême, qu'il tâche d'appuyer par deux autres monumens de cette même nature. Il ſoutient (3) que ce n'eſt que par le dialecte que l'ancienne langue Egyptienne a différé de la langue Grecque. Suivant le talent que cet écrivain s'étoit arrogé, de trouver des choſes auxquelles perſonne ne pouvoit penſer que lui

(1) Herodot. Liv. II. Chap. 36. Diod. Sic.

(2) Plutarch. de Iſid. & Oſir. p. 374.

(3) Kircheri Œdip. I. c. Ejuſdem Prodrom. Copt. C. 7.

ſeul',

ſeul, il ne craint point d'expliquer ici des paſſages de l'hiſtoire ancienne à ſa guiſe, & d'y donner un ſens forcé, pour les faire ſervir de preuves à ſes aſſertions.

Il prétend que, ſuivant Hérodote, le roi Pſammeticus fit venir de Grèce en Egypte des gens qui poſſédoient parfaitement leur langue, & qui devoient l'enſeigner dans toute ſa pureté aux Egyptiens: d'où il conclud qu'on parloit la même langue dans les deux pays. Cependant l'hiſtorien Grec nous apprend exactement le contraire: il dit (1) expreſſément que » Pſammeticus remit entre les mains des Ioniens & des » Cariens, qui avoient obtenu la permiſſion de » s'établir en Egypte, des enfans Egyptiens pour » leur apprendre la langue Grecque, ſi bien que » ceux qui en ſont aujourd'hui dans l'Egypte les » truchemens & les interprètes, ſont ſortis de » ces enfans que les Ioniens avoient inſtruits «.

Les autres preuves que Kircher a voulu tirer des fréquens voyages des ſages de la Grèce en Egypte, & du commerce des deux nations, ne méritent ſeulement pas le nom de conjectures; ces preuves paroiſſent même d'autant plus haſardées, que nous ſavons, par ce qui eſt dit de la connoiſſance que Démocrite avoit acquiſe dans la langue ſacrée des Babyloniens & des Egyptiens (2), que les ſages de la Grèce ſe ſont

(1) Herodot. Liv. II. Chap. 153.
(2) Diogen. Laert. vit. Democr.

toujours appliqués à apprendre la langue des pays qu'ils viſitoient.

Je ne penſe pas non plus que le témoignage de Diodore de Sicile, qui dit que les premiers habitans de l'Attique (1) étoient une colonie Egyptienne, puiſſe ſervir à appuyer l'aſſertion du père Kircher.

L'inſcription de notre Momie pourroit, à la vérité, donner quelque poids aux conjectures de Kircher, ou à d'autres de cette nature, ſi cette Momie datoit en effet d'un tems auſſi reculé que le prétend ce jéſuite. Cambyſe qui ſoumit l'Egypte, fit maſſacrer une partie des prêtres, & en chaſſa le reſte hors de l'Egypte ; & c'eſt ſur la foi de cette tranſaction que Kircher prétend que ce monarque abolit le culte des dieux dans tout le royaume, & que par conſéquent on ceſſa, depuis cette époque, d'y embaumer les morts. C'eſt, encore, au témoignage d'Hérodote qu'il en appelle (2) ; & pluſieurs autres écrivains ont enſuite, ſur ſa parole, copié fidellement ces paſſages de l'hiſtorien Grec. Il y en a même un, entre autres, qui eſt allé plus loin : il aſſure poſitivement que ce n'eſt que juſqu'au temps de Cambyſe que les Egyptiens & les Ethiopiens ont conſervé l'uſage de peindre leurs

(1) Diodor. Sic. Lib. I. Cap. 29. edit. Weſſel.

(2) Kircher. Œdip. loco cit. — Ejuſd. China illuſtrata. Part. III. Cap. 4. p. 151.

morts ſur les toiles enduites des Momies (1).

Cependant on ne trouve pas un mot dans Hérodote de cette abolition du culte des dieux en Egypte, & moins encore que les Egyptiens aient ceſſé, lors de la conquête de ce royaume par Cambyſe, de préſerver les cadavres de la corruption. Il n'en eſt pas non plus queſtion dans Diodore de Sicile; il faudroit, au contraire, conclure de ce que dit cet écrivain, que l'uſage d'embaumer les morts ſubſiſtoit encore de ſon tems, c'eſt-à-dire, lorſque l'Egypte ſe trouvoit déja réduite en province de l'empire Romain.

Il n'eſt guère poſſible non plus de prouver que la Momie du cabinet de Dreſde ſoit d'un tems antérieur à la conquête de l'Egypte par les Perſes; mais quand même cela ſeroit, il ne s'enſuit pas, je penſe, que l'inſcription qui ſe trouve ſur un corps embaumé à la manière des Egyptiens, & qui même, ſi on le veut, a paſſé par la main de leurs prêtres, ſoit pour cela écrite en langue Egyptienne.

Ne ſe pourroit-il pas que ce fût le corps d'un Ionien ou d'un Carien qui eût été, en quelque façon, naturaliſé en Egypte? On ſait, par exemple, que Pythagore embraſſa la religion des Egyptiens, & qu'il ſe fit même circoncire, afin de pouvoir mieux s'inſtruire dans les ſciences ſecrettes

(1) Alberti, Engliſche Briefe.

des prêtres (1). Il eſt connu auſſi que les Cariens célébroient le culte d'Iſis à la manière des Egyptiens, & qu'ils pouſſoient même plus loin encore que ces derniers le fanatiſme, puiſqu'ils ſe défiguroient le viſage en l'honneur de cette déeſſe (2).

L'inſcription de la Momie ſera grecque, ſi au lieu de l'ι on y met la diphtongue ει. Il ſe pourroit auſſi que, par négligence, on ait mis ici une lettre pour l'autre, changement ou mépriſe de caractère qu'on a remarqué (3) ſur pluſieurs marbres, & qu'on rencontre plus ſouvent encore dans les manuſcrits Grecs. On trouve ce mot avec la même finale (4), ſur une pierre gravée, où il veut dire: *Vivez heureux*. C'étoit là auſſi le dernier cri que les vivans adreſſoient aux morts. Ce même mot ſe lit dans d'anciennes épitaphes (5), dans des ordonnances publiques (6); & c'étoit ordinairement par cette phraſe qu'on terminoit les lettres (7).

On trouve dans une ancienne épitaphe le mot ΕΥΨΥΧΙ (8); la forme du Ψ des anciennes inſ-

(1) Clement. Alex. Strom. Liv. I. p. 354. edit. Pott.

(2) Herod. Liv. II. Chap. 61.

(3) Montfaucon, Paleogr. Græca. L. III. C. 5. p. 230. Kuhn. Not. ad Pauſan. L. II. p. 128.

(4) Auguſtin. Gemm. Pl. II. Tab. 32.

(5) Gruter. Corp. Inſcr. Pl. DCCCLXI. ΕΥΤΥΧΕΙΤΕ ΧΑΙΡΕΙΤΕ.

(6) Prideaux Marm. Oxon. 4. & 179.

(7) Demoſth. Orat. pro Corona, p. 485 & 499. edit. Francof. 1604.

(8) Gruter. Corp. Inſcr. Pl. DCXLI. 8.

criptions & des anciens manuſcrits (1), a tant d'analogie avec la troiſième lettre du mot ЄΥ+ΥΧΙ, qu'on peut, je crois, le prendre, ſans craindre de ſe tromper, pour un ſeul & même caractère.

Mais ſi la Momie eſt d'un tems moins reculé, il y a alors tout lieu de croire que l'inſcription en queſtion eſt grecque. La forme ronde de l'Є pourroit néanmoins, à cauſe de l'ancienneté prétendue de ce caractère, jeter quelque doute ſur ce ſujet. On ne voit point (2) de caractère de cette forme ni ſur les marbres, ni ſur les pierres gravées, ni ſur les médailles avant le ſiècle d'Auguſte. Mais cette difficulté ſe trouvera levée, ſi l'on admet que les Egyptiens ont continué juſqu'au tems d'Auguſte, ou même plus tard encore, à embaumer leurs morts.

Quoi qu'il en ſoit, le mot qui nous occupe ici ne peut pas être Egyptien; cela ſe trouve contredit par ce qui nous reſte de cette ancienne langue dans la langue Copthe actuelle; ſecondement, ce mot eſt écrit de la gauche à la droite; tandis qu'on a remarqué par le trait (3) de certains caractères Egyptiens, que ce peuple écrivoit en ſens contraire, de la même manière que cela ſe pratiquoit chez les Etruſques (4). Mais juſqu'à préſent, perſonne n'a pu expliquer l'écriture que

(1) Montfaucon Paleographia. L. IV. C. 10. p. 336. 338.
(2) Montfaucon, loco cit. L. II. C. 6. p. 152.
(3) Deſcription de l'Egypte par Maſcrier. Lett. VII. p. 23.
(4) Herod. L. II.

Maillet (1) a découverte. Les Grecs, au contraire, pratiquoient déja, ſix cents ans avant l'ère chrétienne, la manière d'écrire en uſage dans tout l'Occident, ainſi que cela eſt prouvé par l'inſcription de Sigée, à laquelle on donne une pareille antiquité (2).

On peut en dire autant des caractères tracés ſur un fragment de pierre (3), dont Carlo Vintimiglia, Patrice de Palerme, fit préſent au père Kircher. Ces caractères ITIΨIXI forment deux mots, & veulent dire : *que l'ame vienne.* Il eſt ſans doute arrivé à cette pierre ce qui eſt arrivé à celle qui repréſente la tête de Ptolémée Philopator, à laquelle une main Egyptienne a ajouté deux figures informes (4) ; & il eſt à croire que quelque Grec aura tracé l'inſcription ſur la pierre dont il eſt queſtion. Les ſavans verront qu'il n'y a que peu de choſe à changer, pour en rendre l'orthographe parfaite.

(1) Deſcript. de l'Egypte, loco. cit.

(2) Chishul. Inſcr. Sig. p. 12.

(3) Kircher. Obelisc. Pamph. C. 8. p. 147.

(4) *Voyez* les Pierres gravées de Stoſch. n°. 19.

ÉCLAIRCISSEMENS

SUR UN ÉGRIT INTITULÉ:

RÉFLEXIONS

SUR

L'IMITATION DES ARTISTES GRECS

DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE ;

Pour ſervir de Réponſe à une Lettre ſur ces Réflexions.

ÉCLAIRCISSEMENS

SUR UN ÉCRIT INTITULÉ:

RÉFLEXIONS sur l'Imitation des Artistes Grecs dans la Peinture et la Sculpture;

Pour servir de Réponse à une Lettre sur ces Réflexions.

LORSQUE j'écrivis mes *Réflexions sur l'Imitation des Artiſtes Grecs*, je ne m'imaginois pas que ce petit ouvrage auroit mérité quelque attention, & moins encore qu'on l'auroit jugé digne d'être critiqué. Comme je ne l'ai compoſé que pour quelques amateurs de l'art, j'ai cru qu'il étoit inutile d'y donner un certain air ſcientifique, en le chargeant de citations, ainſi qu'il m'auroit été facile de le faire. Les artiſtes entendent à demi-mot ce qu'on leur dit ſur l'art; & comme la plupart d'entre eux penſent que c'eſt une folie que d'employer plus de tems à la lecture qu'au travail, ainſi qu'un ancien l'avoit déja remarqué, & comme cela eſt vrai en effet, il faut du moins, quand on n'a pas des choſes

nouvelles à dire, tâcher de ſe rendre agréable par un ſage laconiſme. D'ailleurs je ſuis perſuadé que, comme la beauté dans l'art dépend plus d'une perception fine & délicate, & d'un goût éclairé, que de réflexions profondes & ſavantes, il eſt néceſſaire de ſuivre la maxime de Néoptolème (1) : » qu'il eſt bon de philoſopher, » mais avec peu de gens «, particulièrement dans des écrits de cette nature.

Mon ouvrage avoit beſoin, ſans doute, de quelques éclairciſſemens, ſur-tout depuis la critique à laquelle l'a ſoumis un anonyme, à qui je dois une réponſe ; cependant les embarras d'un prochain voyage ne me permettent pas de m'étendre ſur ce ſujet autant que je l'aurois deſiré.

Il y a auſſi dans la lettre anonyme quelques remarques qu'il eſt inutile de réfuter, & auxquelles l'auteur a bien prévu lui-même, ſans doute, qu'il n'y a aucune réponſe à faire. Je paſſerai également ſous ſilence ce qu'on y dit des tableaux du Corrège, qu'on ſait, de notoriété publique, non ſeulement avoir été tranſportés en Suéde (2), mais qui ſont demeurés long-tems abandonnés dans les écuries du roi à

(1) Cicer. de Orat. Lib. II. Cap. 37.

(2) D'Argenville, Abrégé de la Vie des Peintres, Tome II, p. 287.

Stockholm (1). Si je ne prenois point ce parti, je craindrois que ma défenſe ne reſſemblât à celle d'Æmilius Scaurus contre Varius de Sucro : » Il nie, & moi j'affirme. Romains ! à qui de » nous deux ajouterez-vous foi ? «

Au reſte, le récit de ce fait ne peut être regardé comme un jugement défavorable à la nation Suédoiſe de la part du comte de Teſſin, & moins encore de la mienne. J'ignore ſi le ſavant auteur de la vie de la reine Chriſtine en a jugé autrement ; puiſqu'il ne fait aucune mention de la précieuſe collection de tableaux qui de Prague fut tranſportée à Stockolm, ni de la généroſité mal entendue de cette princeſſe vis-à-vis du peintre Bourdon, ni de l'uſage indigne qu'on fit des chefs-d'œuvre du Corrège. On trouve dans l'hiſtoire d'un voyage fait en Suède (2), par un homme célèbre, au ſervice de cette cou-

(1) On pourroit apprendre à ceux qui s'occupent à ſuivre l'hiſtoire des tableaux, celle de quelques chefs-d'œuvre des maîtres Italiens, & leur indiquer une ſuite d'amateurs qui les ont poſſédés. La Deſtruction de Troie de F. Baroche, par exemple, paſſa des mains du duc d'Urbin dans celles de l'empereur Rodolphe II (*), & ſe trouve aujourd'hui dans la galerie du duc d'Orléans (**) ; on ne dit néanmoins pas, dans la deſcription qu'on a donnée de cette galerie, d'où ce tableau y eſt venu. Ce même ſujet, peint par le même Baroche, ſe voit dans le palais Borghèſe, à Rome (***).

(2) Harlemann, Voyage en Suède, p. 21.

(*) Baldinucci, Notiz. de' Profeſſ. del diſegno, Florenz. 1702. fol. pag. 113, 114.

(**) Saint-Gelais, Deſcription du Cabinet du Palais royal, pag. 159.

(***) Baldinucci, Notiz, &c. loco cit.

ronne, qu'il y a à Lincœping une académie avec ſept profeſſeurs, tandis que dans toute la ville il n'y a pas un ſeul artiſan ni un ſeul médecin. Cette obſervation pourroit ſans doute être priſe de même en mauvaiſe part; je ne crois cependant pas qu'on ait jamais ſongé à en faire des reproches à l'auteur.

Quant aux négligences qui ſe trouvent dans les ouvrages des artiſtes Grecs, je m'étois propoſé d'entrer dans quelques détails ſur ce ſujet à la première occaſion qui s'en préſenteroit. Les Grecs connoiſſoient une ſavante négligence, ainſi que le prouve ce que vous dites vous-même de la perdrix de Protogène, que ce peintre effaça enſuite tout-à-fait de ſon tableau (1). Mais le Jupiter de Phidias étoit exécuté ſuivant les conceptions les plus ſublimes qu'on puiſſe ſe former de la divinité, qui remplit tout l'eſpace de ſa préſence: la ſtatue de ce dieu reſſembloit à la Diſcorde, qui, ſelon Homère (2), porte ſa tête juſqu'aux cieux, pendant que ſes pieds foulent la terre. Elle étoit conçue auſſi ſuivant l'eſprit de ce paſſage ſublime & poétique de l'Ecriture-Sainte: » Qui eſt-ce qui peut le contenir? « On a néanmoins été aſſez équitable pour pardonner à Raphaël de pareilles libertés qu'il a priſes, en s'éloignant des convenances naturelles dans

(1) Strabo. Lib. XIV, p. 652. al. 965. l. 11.
(2) Il. Θ. v. 443.

ſon carton de la Pêche de Saint Pierre (1); on a même cherché à le juſtifier de ces négligences & à les trouver néceſſaires. La critique du Diomède de Dioſcoride, me paroît fondée; cependant je ne crois pas avoir mérité les reproches que vous me faites à cet egard : l'attitude de cette figure, conſidérée en elle-même, ainſi que la nobleſſe de ſon contour, & la beauté de ſon expreſſion, offriront toujours un grand modèle à imiter pour nos artiſtes; & ce n'eſt que ſous ces points de vue que j'ai voulu conſidérer le Diomède de Dioſcoride.

Mes Réflexions ſur l'imitation des artiſtes Grecs dans la peinture & la ſculpture ont principalement pour objet quatre points : I. De la belle nature des Grecs. II. De la prééminence que méritent les productions des artiſtes de cette nation. III. De l'imitation des ouvrages des Grecs. IV. De la manière de penſer des Grecs dans les ouvrages de l'art, & particulièrement de l'allégorie.

J'ai cherché à donner à la première queſtion toute la probabilité dont elle eſt ſuſceptible; car, malgré les citations multipliées que j'aurois pu faire à ce ſujet, il m'eut toujours été impoſſible de fournir des preuves ſatisfaiſantes. D'ailleurs, ce beau privilège des Grecs paroît devoir être moins attribué à la nature même & à l'influence du ciel, qu'à une éducation particulière à ce peuple.

(1) Richardſon, Eſſai, &c. p. 38, 39.

Cependant la ſituation heureuſe de la Grèce doit être regardée comme la cauſe première des belles formes qui diſtinguoient, en général, les Grecs des autres nations ; de même que l'influence du climat & la manière de ſe nourrir opéroient des nuances entre les différens peuples de la Grèce même, telle qu'étoit, par exemple, celle qu'on remarquoit entre les Athéniens (1) & leurs voiſins au-delà des monts.

Il eſt donc conſtant que la nature a, de tous tems, marqué les habitans de chaque contrée de la terre, tant les indigènes mêmes de ces pays, que les nouvelles colonies qui ont pu s'y établir, par des formes particulières du corps, des traits caractériſtiques de la phyſionomie, & une tournure d'eſprit qui leur eſt propre. C'eſt ainſi que les anciens Gaulois formoient une nation particulière, telle que l'a été depuis, en Germanie, celle des Francs leurs deſcendans : la fougue impétueuſe & la fureur aveugle que ces peuples montroient en attaquant l'ennemi, leur étoient déja auſſi funeſtes du tems de Céſar (2), qu'elles l'ont été à ces nations dans ces derniers ſiècles. Les Gaulois avoient encore d'autres qualités morales qui caractériſent de même aujourd'hui la nation Françoiſe ; & l'on ſait que l'empereur Julien (3) a obſervé que, de ſon tems, il y

(1) Cicer. de Fato, Cap. 4.
(2) Strabo. Lib. IV p. 196. al. 299. l. 22.
(3) Miſopog. p. 342. l. 3.

avoit à Paris plus de danſeurs que de citoyens.

Les Eſpagnols, au contraire, ſe ſont toujours fait remarquer par leur prudence & par un certain phlegme qui rendirent aux Romains la conquête de leur pays ſi difficile (1).

Ne faut-il pas convenir que les Viſigoths, les Maures & les autres peuples qui ont ſucceſſivement accablé l'Eſpagne par leur multitude, ont tous pris le caractère des anciens Ibères? Pour ſe convaincre pleinement de la vérité de ces faits, on peut ſe ſervir de la comparaiſon qu'un écrivain célèbre (2) nous a donnée des qualités morales qui diſtinguoient anciennement quelques nations, avec celles qui les caractériſent aujourd'hui.

C'eſt avec la même puiſſance que le ciel & le climat de la Grèce doivent avoir influé ſur les productions du peuple de ce pays; & cette influence doit avoir été en raiſon de la ſituation favorable de cette contrée. Une température (3) agréable avec un air pur & ſerein, y régnoient pendant toutes les ſaiſons de l'année; & les vents doux de la mer venoient rafraîchir les îles heureuſes de la mer Ionienne & les côtes maritimes du continent. C'étoit-là ſans doute auſſi la raiſon pourquoi toutes les villes du Péloponnèſe étoient

(1) Strabo, Lib. III. p. 158. al. 238.

(2) Du Bos, Réflex. ſur la Poëſie & ſur la Peinture, Tom. II. p. 144.

(3) Herodot. Lib. III. Cap. 106.

ſituées ſur le bord de la mer, ainſi que Ciceron (1) le prouve par les écrits de Dicéarque.

Il étoit donc naturel que les hommes reſſentiſſent les effets propices d'un climat ſi tempéré & ſi pur, ſous lequel les fruits de la terre acquièrent encore une plus parfaite maturité, & où les animaux parviennent à une perfection plus grande & ſe multiplient davantage. C'eſt ſous un ciel auſſi bénigne, dit Hippocrate (2), que la nature produit les créatures & les plantes les plus belles & les plus parfaites, & dont les qualités répondent à ces formes heureuſes. La Géorgie nous prouve ce fait: quel ciel plus pur, quel ſol plus fertile que ceux de ce pays ſi renommé par la beauté de ſes femmes (3)? La qualité de l'eau ſeule a une telle influence ſur la forme humaine, que les Indiens prétendent (4) qu'il ne peut pas y avoir de belles femmes dans un pays où il y a de mauvaiſes eaux; & l'oracle même attribue aux eaux de la fontaine Aréthuſe la qualité de rendre les hommes plus beaux (5).

Il me ſemble auſſi qu'on pourroit juger des belles femmes des Grecs par la beauté de leur

(1) Cicer. ad Atticum, Lib. VI. ep. 2.

(2) Περὶ τοπων, p. 288. edit. Fœſii. Galenus ὅτι τὰ τῆς ψυχῆς ἤθη τοῖς τοῦ σωμαλ@ κράσεσιν ἑπίλαι. fol. 171. B. l. 43. edit. Aldin. Tom. I.

(3) Chardin, Voyage en Perſe, Tom. II. p. 127. & ſuiv.

(4) Journal des Savans, année 1685. avril. p. 153.

(5) Ap. Euſeb. Præpar. Evang. Lib. V. Cap. 29. p. 226. edit. Col.

langue.

langue. L'organe de la parole ſe reſſent chez tous les peuples de l'influence du climat : il y a, par exemple, des races, tels que les Troglodytes (1), qui paroiſſent plutôt ſiffler que parler. D'autres (2) parlent ſans remuer les lèvres ; & les Phliaſiens, peuple de la Grèce, avoient cet accent rauque que l'on reproche aujourd'hui aux Anglois (3).

Les peuples expoſés aux influences d'un climat rude ont auſſi la voix dure & forte ; & la nature y a ſagement pourvu en leur donnant un organe en état de produire des ſons fortement articulés.

Perſonne ne diſputera, je crois, à la langue Grecque la prééminence ſur toutes les autres langues connues : je ne parle pas ici de ſa richeſſe, mais de ſon harmonie. On ſait que toutes les langues du Nord ſont chargées de conſonnes (4), qui leur donnent une certaine dureté ; la langue Grecque, au contraire, eſt ſi riche en voyelles, que chaque conſonne a pour ainſi dire la ſienne, qui ſert à en adoucir le ſon ; mais il ſe trouve rarement auſſi deux voyelles à côté d'une conſonne, afin d'éviter qu'on n'en

(1) Plin. Hiſt. Nat. Lib. V. Cap. 8.

(2) Lahontan. Memoir. Tom. II. p. 127. Conf. Wœldike de Lingua Groëland. p. 144 & ſeq. Act. Hafn. Tom. II.

(3) Clarmont de aëre, locis & aquis Angliæ. Lond. 1671.

(4) Wottom's, Reſl. upon antient & modern Learning. pag. 4. Pope's, Lett. to M. Walsh. Pope's correſp. Tom. I. p. 74.

confonde enſemble le ſon par leur conjonction. La douceur de la langue ne permet pas non plus qu'une ſyllabe finiſſe par l'une de ces trois lettres Θ, Φ, X, dont le ſon eſt rude; il étoit même permis de tranſporter les lettres quand on pouvoit par ce moyen adoucir le ſon des mots. On ne peut pas m'objecter ici quelques mots dont le ſon paroît déſagréable, parce que la vraie prononciation de la langue Grecque nous eſt aujourd'hui auſſi peu connue que celle de la langue Latine. Tous ces avantages concouroient donc à rendre la langue Grecque harmonieuſe, coulante & ſonore, à en varier l'accent, en facilitant en même tems l'accouplement des mots, dans lequel aucune autre langue ne l'a encore pu imiter. Je ne parlerai point ici des ſyllabes longues & brèves, qu'on pouvoit faire ſentir même dans le diſcours ordinaire : beauté dont nos langues modernes ne ſont pas ſuſceptibles. N'y a-t-il donc pas quelque raiſon de croire que c'eſt la langue Grecque qu'Homère a voulu déſigner par le langage des dieux, & que c'eſt à la langue Phrygienne qu'il fait alluſion en parlant du langage des hommes, ainſi qu'il s'exprime dans ſon Iliade (1).

C'eſt auſſi cette abondance de voyelles qui rendoit principalement la langue Grecque plus propre que toutes les autres langues connues,

(1) Lakemacher. Obſerv. philolog. P. III. Obſerv. 4. p. 250 & ſeq.

à former des onomatopées, c'eſt-à-dire, à exprimer par le ſon des mots & par leur accouplement, l'image de la choſe qu'on a à repréſenter. On connoît deux vers d'Homère (1) qui, par le ſon des mots, plutôt que par ces mots mêmes, rendent ſenſible le décochement de la flèche que Pandarus tira ſur Menelas, ainſi que ſa viteſſe à parcourir l'air, ſa force diminuée en pénétrant dans le bouclier de ce prince, ſa lenteur à le traverſer, & ſon action enfin amortie. L'on croit réellement voir décocher la flèche, l'entendre parcourir l'air en ſifflant, & pénétrer dans le bouclier de Menelas.

De ce même genre eſt le tableau de l'armée des Myrmidons d'Achille (2) qui ſe tenoient collés bouclier contre bouclier, caſque contre caſque, & homme contre homme : un ſeul vers contient cette deſcription qu'il eſt impoſſible d'imiter, & qu'il faut lire dans l'original même pour en connoître toutes les beautés. On ſe formeroit néanmoins une fauſſe idée de la langue Grecque, ſi on ſe la repréſentoit comme un tranquille ruiſſeau, dont l'eau coule ſans former le moindre murmure : comparaiſon dont on s'eſt ſervi pour faire connoître le ſtyle de Platon (3) ; elle devient au contraire, quand on le veut, un tor-

(1) Iliad. δ. v. 135.

(2) Iliad. π. v. 215.

(3) Longin. περὶ ὑψ. ſect. 13. §. 1.

rent impétueux, & peut s'élever avec les vents qui emportèrent la voile du vaiſſeau d'Ulyſſe ; le ſon des mots (1), après nous avoir fait entendre ſucceſſivement quelques coups de vent qui rompent & emportent cette voile, nous la repréſente tombante en mille pièces. Mais il eſt vrai que, ſans cette image deſcriptive, ſi naturelle & ſi ſenſible, le ſon des mots (2) en doit paroître dur & déſagréable à l'oreille.

Une telle langue exigeoit par conſéquent des organes vifs, délicats & flexibles, pour leſquels n'étoient pas faites les autres langues, pas même la langue Latine ; de manière qu'un père Grec de l'égliſe (3) ſe plaint de ce que les loix Romaines étoient écrites en une langue barbare, qui déchiroit l'oreille.

Or, ſi la nature a été auſſi favorable aux Grecs dans la conſtruction générale du corps, qu'elle l'a été dans l'organe de la voix, il faudra convenir que ce peuple étoit pétri de la matière la plus pure : ſes nerfs & ſes muſcles étoient d'une ſenſibilité & d'une élaſticité ſingulières, qui ſervoient infiniment à faciliter les mouvemens flexibles & gracieux du corps, dont toutes les attitudes étoient marquées par une ſoupleſſe & une agilité qui charmoient les yeux, & que relevoit

(1) Odyſſ. *ι*. v. 71. Confer. Iliad. *γ*. v. 363. & Euſtath. ad h. l. p. 424. l. 10. edit. Rom.

(2) Euſtath. l. c. Conf. id. ad Iliad. *ι*. p. 519. l. 43.

(3) Gregor. Thaumat. Orat. paneg. ad Origenem. p. 49. l. 43.

encore une phyſionomie agréable & ſpirituelle. Il faut ſe repréſenter des hommes dont le corps n'étoit ni trop grêle ni trop chargé d'embonpoint: la maigreur & la trop grande plénitude déplaiſoient également aux yeux des Grecs, & l'on ſait que leurs poëtes ont tourné ces défauts en ridicule dans un Cinéſias (1), dans un Philetas (2) & dans un Agoracrite (3).

Cette idée de la nature des Grecs pourroit faire croire peut-être que c'étoit une nation efféminée, que l'uſage précoce & continuel des plaiſirs énervoit encore. On peut néanmoins les laver, en quelque ſorte, de cette accuſation, par la défenſe que Périclès employa en faveur des Athéniens contre Lacédémone, relativement à leurs mœurs; ſi toutefois on peut appliquer ici ce panégyrique à la nation en général, car on ſait que les mœurs des Spartiates différoient dans tous les points de ceux des autres Grecs. » Les Spartiates, dit Périclès (4), cherchent à » endurcir la jeuneſſe dans les travaux par de » pénibles exercices qui ſont au deſſus de ſes » forces; mais la nôtre, quoique élevée dans » une certaine indolence, n'affronte pas les dan- » gers avec moins de vigueur; & quoique nous

(1) Ariſtoph. Ran. v. 1485.

(2) Athen. Deipnos. Lib. XII. Cap. 13. Ælian. Var. Hiſt. Lib. IX. Cap. 14.

(3) Ariſtoph. Equit.

(4) Thucyd. Lib. II. Cap. 39.

» allions à la guerre plutôt volontairement que » par contrainte, le péril ne nous fait pas plus » de peur qu'à eux ; & quand nous y ſommes, » nous nous en tirons auſſi bien que ceux qui » y ont été nourris toute leur vie. Nous aimons » la politeſſe ſans faire cas du luxe, & philoſo- » phons ſans oiſiveté ; en un mot, nous ſommes » naturellement diſpoſés pour les grandes entre- » priſes & les belles actions «.

Qu'on ne penſe pas néanmoins que je prétende que tous les Grecs en général fuſſent également doués de la beauté : nous ſavons que parmi les Grecs qui firent le ſiège de Troie il y eut un Therſite. Mais on ne peut pas nier non plus que c'eſt dans les contrées où les arts ont fleuri, que la nature a produit les plus beaux hommes. Thèbes étoit ſitué ſous un ciel épais (1), & ſes habitans étoient maſſifs, lourds & robuſtes (2), ainſi qu'Hippocrate (3) l'a remarqué de tous les peuples qui habitent des contrées marécageuſes & humides. Les anciens mêmes avoient déja obſervé, qu'excepté Pindare, Thèbes n'a produit aucun poëte ni aucun ſavant, de même que Sparte n'a donné naiſſance qu'au ſeul Alcmandre. L'Attique, au contraire, étoit ſituée ſous un ciel doux & ſerein, dont l'heureuſe influence échauffoit des ames ſenſibles renfermées

(1) Hor. Lib. II. ep. 1. v. 244.
(2) Cicer. de Fato. c. 4.
(3) Περὶ τόπων. p. 204.

dans des corps bien conformés, ainſi qu'on le dit des Athéniens (1); & Athènes étoit le ſiège principal des arts. Cette même réflexion peut être appliquée à Sicyone, à Corinthe, à Rhodes, à Ephèſe, &c. villes qui étoient toutes, comme on ſait, les écoles des artiſtes, & où ils ne manquoient ſans doute pas non plus de beaux modèles. Je prends comme une plaiſanterie le paſſage de votre lettre où vous citez le témoignage d'Ariſtophane (2) ſur un défaut naturel aux Athéniens. La raillerie du poète Grec eſt fondée ſur une fable de Théſée. Au reſte, les peuples de l'Attique regardoient comme une beauté d'avoir peu fournies de chair les parties du corps ſur leſquelles

Sedet æternumque ſedebit
Infelix Theſeus, VIRG.

On dit que ce ne fut qu'au détriment de la partie poſtérieure du corps dont il eſt ici queſtion, que Théſée fut délivré par Hercule de la priſon où le tenoient les Theſprotes, & que c'eſt de lui que ſes deſcendans tenoient ce défaut (3). Tous ceux qui ſe trouvoient ainſi conformés pouvoient ſe vanter de deſcendre en ligne directe de Théſée; de même que ceux qui, en naiſſant, avoient ſur le corps un ſigne en forme de lance (4);

(1) Cicer. de Orator. c. 8. Conf. Dicæarch. Geogr. edit. H. Steph. c. 2. p. 16.
(2) Nubes. v. 1365.
(3) Schol. ad Ariſtoph. Nub. v. 1010.
(4) Plutarch. de ſera num. vindict. p. 563. l. 9.

étoient regardés comme les deſcendans de Spartis. On voit auſſi que les artiſtes Grecs ont imité à cette partie du corps l'économie que la nature y avoit employée chez eux.

C'eſt néanmoins dans la Grèce même que s'eſt toujours trouvée cette partie de la nation envers laquelle la nature s'eſt montrée ſi libérale, mais ſans profuſion. Leurs colonies dans les pays étrangers ont eu, à peu près, le même ſort que leur éloquence, toutes les fois qu'elle a quitté le territoire de la Grèce. » Sitôt que l'éloquence, » dit Ciceron (1), eut paſſé du port du Pyrée » dans les autres pays, elle parcourut toutes les » îles, & s'étendit tellement dans toute l'Aſie, » qu'elle prit la teinture des mœurs étrangères; » en ſorte qu'elle dégénéra de cette pureté du » ſel Attique, qu'elle en perdit le bon goût, & » déſapprit preſqu'à parler «.

Les Ioniens que Nileus, après le retour des Heraclides, conduiſit de Grèce en Aſie, y devinrent, ſous un ciel plus chaud, plus adonnés encore aux plaiſirs & à la volupté. Leur langue avoit, à cauſe du grand nombre de voyelles accumulées dans un mot, quelque choſe de plus agréable & de plus flatteur encore que celle des autres Grecs. Les mœurs des îles voiſines, ſituées ſous un même climat, ne différoient en rien de celles des Ioniens. Une ſeule médaille de l'île de

(1) Cicer. de Orat.

Lesbos (1) peut nous en ſervir ici de preuve. Ces peuples doivent avoir dégénéré auſſi, en quelque ſorte, de leurs ancêtres dans la nature & les formes du corps.

Une plus grande dégradation encore doit avoir eu lieu dans les colonies qui ſe trouvoient à une plus grande diſtance de la mère-patrie. Les colons qu'on établit à Pithicuſſa, en Afrique, y adorèrent les ſinges avec autant de fanatiſme que les indigènes du pays; ils pouſſèrent même cette folie au point de donner à leurs enfans les noms de ces animaux (2).

Les habitans actuels de la Grèce doivent être regardés comme un métal dégradé par le mélange de pluſieurs autres métaux, mais dont on peut néanmoins encore reconnoître la maſſe principale. La barbarie y a étouffé juſqu'au germe des ſciences & des arts, & une profonde ignorance couvre toute cette belle contrée. L'éducation, le courage, les mœurs s'y trouvent ſous le régime d'un ſceptre de fer, & l'ombre même de la liberté y a diſparu. Les monumens de l'antiquité y ſont de plus en plus mutilés, même en partie enlevés; & l'on voit aujourd'hui dans les jardins de l'Angleterre des colonnes du temple d'Apollon à Délos (3). La nature même de ce beau pays a perdu, pour ainſi dire, toute

(1) Goltz. Tom. II. Cap. 14.
(2) Diod. Sic. Lib. XX. p. 763. al. 449.
(3) Stukely's Itinerar. III. p. 32.

ſon énergie & ſa première forme. Les plantes de l'île de Crête (1) étoient anciennement préférées pour leurs vertus, à celles de toutes les autres parties du monde; & maintenant on ne trouve plus ſur les bords des rivières & des ruiſſeaux, où l'on alloit les cueillir, que des herbes ſauvages & des plantes paraſites ou abatardies. Et comment cela pourroit-il être autrement (2), puiſque des contrées entières, telle, par exemple, que l'île de Samos, qui ſoutint par mer une guerre longue & coûteuſe contre les Athéniens (3), ne forment plus aujourd'hui que de vaſtes déſerts?

Mais malgré ces révolutions & le triſte aſpect actuel du local de ces pays; malgré les obſtacles que les bois & les brouſſailles qui couvrent les côtes y forment à la libre circulation de l'air; malgré la privation de toutes les commodités de la vie; on ne peut diſconvenir que les Grecs qui habitent ces îles ne ſoient encore privilégiés de pluſieurs dons de la nature qui diſtinguoient leurs ancêtres. Les habitans de quelques îles (dans leſquelles on trouve aujourd'hui plus de Grecs que ſur le continent) même dans l'Aſie mineure, ſont encore, ſuivant le témoignage des voya-

(1) Theophraſt. Hiſt. plant. Lib. IX. Cap. 16. p. 1131. l. 7. edit. Amſt. 1644. fol. Galien, de Antidot. 1. fol. 63. B. l. 28. Id. de Theriac. ad Piſon. fol. 85. A. l. 20.

(2) Tournefort, Voyages Lett. 1. p. 10. edit. Amſt.

(3) Belon, Obſerv. Liv. II. Chap. 9. p. 151.

geurs (1), la plus belle race d'hommes qu'on connoiſſe, & les femmes ſur-tout y ſont d'une grande beauté.

On rencontre auſſi encore dans toute l'Attique des veſtiges de l'hoſpitalité qui faiſoit anciennement une des qualités caractériſtiques de ce peuple (2). Tous les bergers & tous les ouvriers de la campagne vinrent ſaluer Spon & Wheler (3), & tâchèrent de les prévenir dans tous leurs deſirs. On y remarque dans tous les individus un eſprit fin & délié, & une grande aptitude à tout apprendre & à tout imiter (4).

Il y a des écrivains qui penſent que les exercices du corps commencés de trop bonne heure par la jeuneſſe Grecque, ont plutôt dû nuire à ſes belles formes, qu'elles n'y ont été favorables; & que la tenſion trop violente des nerfs & des muſcles, au lieu de donner à leurs jeunes membres des contours doux & gracieux, les rendoient carrés & athlétiques. On trouvera la réponſe à cette objection dans le caractère de la nation même : la manière de penſer & d'agir des Grecs étoit aiſée & naturelle ; ils faiſoient tout, dit Periclès, avec une certaine nonchalance; & l'on peut, d'après quelques dialogues

(1) Belon, Obſerv. Liv. III. Chap. 34. p. 350. b. Corn. le Brun, Voyages. fol. p. 169.

(2) Dicæarch. Geogr. Chap. 1. p. 1.

(3) Voyage de Spon & Wheler, Tom. II. p. 75, 76.

(4) Wheler's, Journey into Græce, p. 347.

de Platon (1), ſe former une idée de la gaieté & du plaiſir avec leſquels la jeuneſſe rempliſſoit ſes exercices dans les gymnaſes: voilà ſans doute pourquoi ce philoſophe conſeille, dans ſa République (2), aux vieillards d'y aller, pour ſe rappeler, dit-il, les plaiſirs de leurs jeunes années.

C'étoit au lever du ſoleil qu'on commençoit ordinairement (3) ces exercices; & il arrivoit ſouvent que Socrate alloit viſiter les gymnaſes à cette heure. Ils choiſiſſoient cette partie du jour, pour ne pas s'énerver pendant les grandes chaleurs; & ils n'avoient pas plutôt ôté leurs vêtemens qu'on frottoit leur corps d'huile, mais de la belle huile de l'Attique, tant pour ſe garantir de l'air vif du matin (ce qu'on faiſoit auſſi pendant les grands froids (4),) que pour empêcher qu'une tranſpiration trop abondante ne vînt à affoiblir le corps (5). On prétend même que cette huile avoit la propriété de le fortifier (6). Quand ces exercices étoient finis, ils alloient prendre le bain, dans lequel on frottoit

(1) Conf. Lyſis, p. 499. edit. Frf. 1602.

(2) Plato de Republ.

(3) Plato, de Leg. Lib. VII. p. 892. l. 30. 36. Conf. Petiti Leg. Att. p. 296. Maittaire Marm. Arundell. p. 483. Gronov. ad Plauti Bacchid. v. ante ſolem exorientem.

(4) Galen. de ſimpl. Medic. facult. Lib. II. Cap. 5. fol. 9. A. Opp. Tom. II. Frontin. Stratag. Lib. I. Cap. 7.

(5) Lucian. de Gymnaſ. p. 907. Opp. Tom. II. edit. Reitz.

(6) Dionyſ. Halic. Art. Rhet. Cap. 1. §. 6. de vi dicendi in Demoſth. Cap. 29. ed. Oxon.

de nouveau le corps avec de l'huile ; Homère dit (1) qu'un homme qui ſort ainſi frais du bain, paroît d'une taille plus haute, plus robuſte, & qu'il reſſemble aux dieux immortels.

On peut ſe repréſenter diſtinctement les différentes eſpèces & les différens degrés de lutte des anciens, par un vaſe cinéraire (2) qu'a poſſédé Charles Patin, & qu'il conjecture avoir ſervi à renfermer les cendres d'un athlète.

S'il eſt vrai que les Grecs aient toujours marché nu-pieds, ainſi qu'ils ont repréſenté eux-mêmes les hommes des tems héroïques (3); ou s'ils n'ont fait uſage que de la ſandale, comme on le croit en général, il faut néceſſairement que la forme de leurs pieds ait été fort dégradée. Il ſemble néanmoins que ce peuple a employé plus de ſoin que nous à couvrir & à orner les pieds, puiſqu'ils avoient plus de dix noms différens pour déſigner des ſouliers (4).

La ceinture que les athlètes portoient autour des reins dans les jeux publics, leur fut ôtée, même avant le tems que les arts commencèrent à fleurir dans la Grèce (5); & cette parfaite nudité ne put qu'être utile aux artiſtes. J'ai

(1) Odyſſ. τ'. v. 230.

(2) Patin, Numiſm. Imp. p. 160.

(3) Philoſtrat. Epiſt. 22. p. 922, Conf. Macrob. Saturn. Lib. V. Cap. 18. p. 357. edit. Lond. 1694. 8. Hygin. fab. 12.

(4) *Voyez* Arbuthnot's Tables of antient coins. Chap. 6. p. 116.

(5) Thucyd. Lib. I. Cap. 6. Euſtath. ad Il. ψ. p. 1324. l. 16.

penſé, au reſte, qu'en parlant de la nourriture des athlètes aux jeux ſcéniques de la Grèce, dans les tems les plus reculés, il valoit mieux que je me ſerviſſe du terme général de laitage, que de ne parler que du fromage mou en particulier.

Je me rappelle auſſi le reproche que vous me faites, d'avoir avancé que, dans les premiers ſiècles de l'égliſe, on baptiſoit les perſonnes des deux ſexes, en les plongeant indiſtinctement dans les mêmes eaux. Je cite ici en note mes témoins (1); car je ne puis pas entrer dans des détails minutieux ſur tous les points.

Je ne ſais ſi je dois me contenter des conjectures que j'ai avancées ſur la belle nature des anciens Grecs : j'ajouterai ſeulement ici, que Charmoleos, jeune homme de Mégare, dont chaque baiſer (2) étoit eſtimé deux talens, doit néceſſairement avoir été digne de ſervir de modèle d'un Apollon; & les artiſtes pouvoient voir tous les jours pendant quelques heures, à leur gré, ce Charmoleos, ainſi qu'Alcibiade, Charmidès & Adimanthe (3). Mais vous voulez, au contraire, que les artiſtes de Paris ſe contentent

(1) Cyrilli Hieroſ. Catech. Myſtag. II. Cap. 2, 3, 4. p. 284, 85. edit. Th. Milles, Oxon. 1703. fol. Joſ. Vicecomitis Obſerv. de Antiq. Baptiſmi ritibus. Lib. IV. Cap. 10. p. 286—289. Binghami Orig. Eccleſ. Tom. IV. Lib. XI. Cap. 11. Godeau, Hiſt. de l'Egliſe, Tom. I. Liv. III. p. 623.

(2) Lucian. Dial. Mort. X. §. 3.

(3) Lucian. Navig. Cap. 2. p. 248.

d'étudier les jeux des enfans ; ſans ſonger que les parties les plus ſaillantes du corps, qu'on apperçoit chez les perſonnes qui nagent, peuvent ſe voir à chaque moment entièrement nues, ſans aller ſur les bords de la Seine. Il me ſemble auſſi que ceux qui prétendent trouver plus de beauté & de perfection dans les François en général, que les Grecs n'en découvrirent dans leur Alcibiade (1), jugent d'une manière fort inconſidérée.

Ce que je viens de dire, peut ſervir auſſi de réponſe à ce que vous avancez dans votre lettre, touchant le deſſin plus angulaire à donner, ſuivant votre académie, à certaines parties du corps, que ne le faiſoient les anciens. Les Grecs & leurs artiſtes furent aſſez heureux pour avoir des modèles doués d'une belle plénitude juvenile ; & comme les os des mains de quelques ſtatues Grecques ſont deſſinés aſſez angulairement (forme qu'on ne remarque pas aux autres parties du corps, dont vous faites mention dans votre lettre) il eſt probable que la nature des Grecs étoit ainſi conformée. On n'apperçoit point au fameux Gladiateur de la *villa* Borghèſe, du ciſeau d'Agaſias d'Ephèſe (2), cette forme

(1) De la Chambre, Diſcours où il eſt prouvé que les François ſont les plus capables de tous les peuples de la perfection de l'éloquence, p. 15.

(2) Suivant Leſſing, dans ſon *Laocoon, ou des limites de la peinture & de la ſculpture, page 284—288*, cette ſtatue ne repréſente pas un Gladiateur, mais Chabrias, général Athénien. *Note du Traduct.*

angulaire, ni ces os fortement indiqués aux endroits où les modernes les placent ſi arbitrairement ; on les voit, au contraire, là où ils ſe trouvent auſſi à d'autres ſtatues Grecques. Ce Gladiateur étoit ſans doute une de ces ſtatues qu'on plaçoit anciennement dans le cirque où ſe tenoient les grands jeux ſcéniques de la Grèce, en l'honneur des athlètes qui avoient été vainqueurs au pugilat. Ces ſtatues devoient être exécutées exactement dans la même attitude dans laquelle le vainqueur avoit mérité le prix ; & les athlothètes ou juges (1) des jeux olympiques étoient obligés de bien obſerver cette attitude : ne faut-il donc pas en conclure que les artiſtes copioient fidèlement la nature (2) ?

Pluſieurs écrivains ont déja traité le ſecond & le troiſième point de mon écrit : mon deſſein étoit de parler, en peu de mots, de la préférence que méritent les ouvrages des anciens Grecs, & de la manière dont il faut les imiter. Pour convaincre les artiſtes de nos jours de ces vérités, il ſeroit néceſſaire d'accumuler pluſieurs

(1) Lucian. pro imagin. p. 490. edit. Reitz, Tom. II.

(2) Pline dit : *Ex membris ipſorum ſimilitudine expreſſa* ; ce que M. Poinſinet a traduit : » Et ceux qui étoient trois fois vainqueurs, » on leur fondoit une ſtatue dont le creux avoit été exactement » calqué & moulé ſur toute leur perſonne «. M. Falconet penſe que le mot *exprimere* dont Pline ſe ſert ici eſt trop général pour l'appliquer à l'idée d'un moule, tandis qu'il peut donner celle d'exprimer la reſſemblance exacte des diverſes parties du corps, par leurs formes & leurs meſures, ſoit en deſſinant, ſoit en peignant, ſoit en modelant. *Note du Traducteur.*

preuves,

preuves, & de les inſtruire de certaines connoiſſances préliminaires ; tandis que le jugement de quelques écrivains ſur les anciens ouvrages de l'art n'eſt pas mieux digéré que pluſieurs critiques qu'on a faites de leurs écrits. Peut-on eſpérer, par exemple, qu'un écrivain qui a voulu parler de tous les arts en général, quoiqu'il en eût des notions aſſez peu ſûres, pour avancer que le ſtyle de Thucydide eſt ſimple & clair (1), tandis que Ciceron même (2) le trouve obſcur à cauſe de ſon laconiſme & de ſa profondeur ; peut-on eſpérer, dis-je, qu'un pareil juge puiſſe prononcer avec connoiſſance de cauſe ſur les anciens ouvrages de l'art chez les Grecs? Un autre écrivain (3) paroît avoir connu auſſi peu Diodore de Sicile, puiſqu'il aſſure que cet hiſtorien a affecté un ſtyle fleuri. D'autres s'arrêtent à admirer dans les anciens ouvrages de l'art, ce qui ne mérite aucune attention. » C'eſt, dit un voyageur mo» derne (4), le lien par lequel Dircé eſt atta» chée au Taureau, que les connoiſſeurs admi» rent le plus au magnifique & célèbre groupe » connu ſous le nom de Taureau de Farnèſe «.

Ah miſer! ægrota putruit cui mente ſalillum.

(1) Conſidérations ſur les révolutions des arts. Paris, 1755. pag. 33.

(2) Cicer. Brut. Cap. 7 & 83.

(3) Pagi, Diſcours ſur l'Hiſtoire Grecque, p. 45.

(4) Nouveau Voyage de Hollande, d'Allemagne, de Suiſſe & d'Italie, par M. de Blainville.

Je conviens volontiers des parties brillantes de quelques artiſtes modernes que vous oppoſez, dans votre lettre, aux anciens ; mais ne faut-il pas avouer auſſi que c'eſt en imitant les anciens que les modernes ſont parvenus au degré de perfection qui les diſtingue ? & n'eſt-il pas facile de prouver que c'eſt pour avoir négligé ces grands modèles que la plupart de nos artiſtes ſont tombés dans les défauts qu'on leur reproche ? & ce n'eſt que de ces derniers que j'ai voulu parler.

Pour ce qui eſt des contours du corps, il paroît que c'eſt l'étude de la nature, à laquelle le Bernin s'eſt appliqué dans l'âge mûr, qui a détourné ce grand artiſte de la belle forme. Sa ſtatue de la Charité au tombeau du Pape Urbain VIII, eſt trop maſſive & trop chargée de chair (1) ; & la ſtatue qui repréſente cette même vertu, au tombeau d'Alexandre VII, eſt, dit-on, abſolument mauvaiſe. Quoi qu'il en ſoit, au reſte, de ces ouvrages, il eſt certain qu'on n'a pas pu employer la ſtatue équeſtre de Louis XIV, à laquelle le Bernin a travaillé pendant quinze ans, & qui a coûté des ſommes conſidérables. Le monarque étoit repréſenté montant la colline de la gloire : l'attitude du héros & celle du cheval étoit trop forcée & trop chargée. On fit enſuite de ce groupe un Curtius qui ſe précipite dans le gouffre, & qu'on voyoit autrefois au jardin

(1) Richardſon's Account, &c. p. 294. 95.

des Tuileries. L'étude la plus attentive de la nature ſeule ſuffit donc auſſi peu pour parvenir à la connoiſſance du beau, que l'étude de l'anatomie eſt peu ſuffiſante pour nous inſtruire des attitudes heureuſes & agréables du corps. Laireſſe, ainſi qu'il nous le dit lui-même, a étudié ces attitudes ſur le ſquelette du célèbre Bidloo ; & l'on remarque néanmoins que ſes figures ſont quelquefois trop courtes. La bonne école Romaine péche rarement par ce défaut, quoiqu'on ne puiſſe pas nier que la Vénus de Raphaël, dans le Feſtin des Dieux, ne ſoit trop lourde ; & je me garderai bien de prendre la défenſe de ce grand homme ſur ce même défaut qu'on remarque dans ſon Maſſacre des Innocens, gravé par Marc-Antoine, ainſi qu'on a entrepris de le faire dans un écrit ſingulier ſur la peinture (1). Les figures de femmes de ce tableau ont le ſein trop fourni, tandis que les figures des bourreaux ſont décharnées & paroiſſent étiques. On préſume que le but de ce peintre a été d'inſpirer, par ce contraſte, une plus grande averſion pour ces aſſaſſins. Il ne faut cependant pas tout admirer aveuglément : le ſoleil même a ſes taches.

Qu'on imite Raphaël dans ſon meilleur tems, & l'on n'aura pas beſoin d'apologiſte. Au reſte, Parrhaſius & Zeuxis, que vous citez dans votre lettre à ce ſujet & pour la défenſe des formes

(1) Chambray, Idée de la Peinture, p. 46. au Mans, 1662. in-4°.

Flamandes en général, n'ont rien de commun avec cela. Vous y éclairciſſez, à la vérité, le paſſage de Pline (1) concernant Parrhaſius, dans le ſens que vous le citez, ſavoir (2), » que ce » peintre, en voulant éviter le lourd, eſt tombé » dans la ſéchereſſe & la petite manière «. Cependant comme il faut ſuppoſer, avant tout, que Pline raiſonne d'une manière conſéquente, & qu'il n'a ſans doute pas voulu ſe contredire lui-même, on doit comparer ce jugement avec celui où il donne, un peu plus haut, la palme à Parrhaſius pour le trait extérieur, c'eſt-à-dire, pour les contours du corps. Voici les propres mots de Pline : » Cependant, quand on compare » Parrhaſius à lui-même, il paroît avoir réuſſi » moins heureuſement à exprimer le *milieu* des » corps (3) «. Il eſt néanmoins difficile de ſa-

(1) Pline, Hiſt. Nat. Lib. XXXV. Cap. 10.

(2) Durand, Extrait de l'Hiſt. de la Peinture de Pline, p. 56.

(3) *Minor tamen videtur, ſibi comparatus, in mediis corporibus exprimendis* (*Plin. Hiſt. Nat. Lib. XXXV. Cap. 10*). M. le Comte de Caylus a traduit : » Il mettoit trop de *ſéchereſſe* & de *petite* » *manière* dans les *détails* du corps «. M. Falconet qui traduit le *mediis corporibus*, par le *milieu des corps*, critique la traduction de M. le Comte de Caylus ; il remarque que la *ſéchereſſe* & la *petite manière* ne ſont point les défauts d'un peintre qui ſait donner du gras & du tournant à ſes contours. Il ajoute qu'un peintre qui auroit traduit & voulu interpréter ce paſſage de Pline, auroit dit, » que Parrhaſius mettoit trop de molleſſe, trop de peſanteur dans » le milieu des corps «. Nous avons cru devoir citer ces différentes manières d'interpréter le paſſage de Pline dont il s'agit ici, à cauſe du mot *milieu* que nous avons traduit littéralement de l'allemand, pour rendre le *mediis corporibus* de Pline, ſur l'interprétation duquel M. Winckelmann même ne paroît pas certain. *Note du Trad.*

voir ce qu'il faut entendre par le milieu des corps ; peut-être ſont-ce les parties du corps renfermées dans la ligne extérieure ou le contour. Cependant un deſſinateur doit connoître & pouvoir rendre ſes figures ſous tous les points de vue & dans tous les aſpects poſſibles ; & ce qui, dans la première attitude, ſemble ſe trouver renfermé dans le contour en queſtion, forme, dans un autre aſpect, cette ligne du contour même. On ne peut donc pas dire qu'il y ait pour le deſſinateur un milieu ou des parties intérieures des corps (car je ne parle point ici du milieu des corps) ; chaque muſcle appartient à ſon contour extérieur, mais non pas le contour des parties qui ſe trouvent renfermées dans ce contour général. Il ne s'agit donc pas du tout ici d'un contour qui décide du lourd ou de la ſéchereſſe des figures. Il ſe pourroit que Parrhaſius n'eût point été verſé dans l'entente du clair-obſcur, & qu'il n'eût pas ſu donner aux parties renfermées dans le contour, le relief & le tournant néceſſaires ; voilà ce que Pline a ſans doute entendu par *le milieu des corps*, ou les *parties intérieures des corps ;* & c'eſt la ſeule explication que l'on puiſſe donner, je penſe, au paſſage de cet écrivain. Il ſe pourroit auſſi qu'il fût arrivé à Parrhaſius ce qu'on rapporte du célèbre la Fage, qu'on regarde, avec raiſon, comme un des plus grands deſſinateurs ; mais qui gâtoit ſon deſſin chaque fois qu'il prenoit la palette & qu'il vouloit pein-

dre. Le mot *moins* dont ſe ſert Pline n'a donc point pour objet le contour. Il me ſemble qu'outre les qualités que le paſſage de Pline, que nous venons de citer, donne, ſuivant notre interprétation, aux ouvrages de Parrhaſius, le contour des figures doit avoir été moëlleux & fondu dans le fond du tableau ; qualité qu'on ne trouve pas dans la plus grande partie des peintures anciennes qui nous ſont parvenues, ni dans les ouvrages des maîtres modernes du ſeizième ſiècle, dont les contours des figures ſont durs & ſecs, de manière que ces figures ſemblent, pour ainſi dire, découpées du tableau. Cependant ce contour moëlleux & fondu ne ſuffiſoit pas pour donner aux figures de Parrhaſius la rondeur & le tournant néceſſaires, parce qu'il ignoroit l'entente du clair-obſcur ; de ſorte que c'eſt dans cette partie qu'on peut dire que cet artiſte fut au deſſous de lui-même. Et ſi véritablement Parrhaſius a été ſi grand dans la partie du contour, il me paroît auſſi impoſſible qu'il ſoit tombé dans le ſec & le dur, que dans le lourd & l'épais.

Quant aux figures de femmes de Zeuxis, auxquelles ce peintre a donné, dit-on, d'après l'idée d'Homère, une nature forte & vigoureuſe ; on ne peut pas en conclure, comme vous le faites, qu'il les ait peintes dans la manière de Rubens, c'eſt-à-dire, épaiſſes & chargées de chair. Il eſt à croire que l'éducation que le beau ſexe rece-

voit à Lacédémone donnoit aux femmes une certaine forme héroïque, qui reſſembloit, plus ou moins, à celle des jeunes héros de cette nation guerrière ; & c'étoient néanmoins, ſuivant le témoignage de toute l'antiquité, les plus belles femmes de la Grèce : c'eſt donc d'après ces beaux modèles de Sparte qu'on doit ſe former une idée de l'Hélène de Théocrite (1).

Je doute beaucoup auſſi que Jacques Jordans, de qui vous vous êtes déclaré le zélé défenſeur, ait eu ſon pareil parmi les peintres Grecs, & je penſe pouvoir appuyer par de bonnes preuves, ce que j'ai dit au ſujet de ce grand coloriſte. Je ſais que M. d'Argenville (2) s'eſt occupé à recueillir avec ſoin tous les jugemens prononcés ſur le mérite de Jordans; mais cette compilation ne ſert pas toujours à prouver le goût de cet écrivain, ni ſes connoiſſances de l'art.

La vue des chefs-d'œuvre de la galerie des tableaux de Dreſde, dont l'entrée eſt ouverte à tout le monde, eſt plus utile, & prouve davantage, ſelon moi, que le jugement péremptoire d'un écrivain ſuperficiel ; & j'en appelle à la Préſentation au temple & au Diogène du maître en queſtion. Ce jugement ſur le Jordans a cependant beſoin de quelques éclairciſſemens, du moins relativement à la vérité, dont l'idée

(1) Idyll. 18. v. 29.

(2) Abrégé de la Vie des Peintres, Tom. II.

générale doit ſe trouver auſſi dans les ouvrages de l'art ; & ſuivant cette vérité, le jugement dont il s'agit ici eſt une énigme : le ſeul ſens poſſible qu'on pourroit y donner ſeroit celui-ci.

Rubens, comme Homère, a créé des tableaux d'après les conceptions de ſon génie fertile & inépuiſable ; il eſt riche juſqu'à la prodigalité ; il a, comme le poëte Grec, cherché le merveilleux, tant dans la partie poétique & pittoreſque de ſon art en général, que dans la compoſition & le clair-obſcur en particulier. Il a ſu placer ſes figures dans des jours diſtribués d'une manière nouvelle & inconnue avant lui ; & ces jours, raſſemblés ſur la principale maſſe du tableau, y ſont pouſſés à un plus haut degré de force que dans la nature, ce qui répand beaucoup de vie ſur ſes ouvrages, & leur donne un caractère ſingulier qui plaît. Le Jordans, dont le génie étoit médiocre, ne peut en aucune façon être comparé à Rubens, ſon maître, dans la partie ſublime de la peinture, n'ayant jamais pu s'élever au deſſus de la nature actuelle, qu'il a toujours ſervilement copiée ; mais ſi par cette ſervile imitation on parvient à un plus grand degré de vérité, il faudra avouer alors que ſon pinceau eſt plus vrai que celui de Rubens, car il a peint la nature telle qu'elle s'eſt préſentée à ſes yeux.

Si les chefs-d'œuvre de l'antiquité ne peuvent pas ſervir aux artiſtes de règle pour la forme & pour la beauté, quels ſeront donc les modèles

qu'ils auront à choiſir? L'un donnera ſans doute alors à ſa Vénus une phyſionomie Françoiſe, ainſi que l'a fait un célèbre peintre moderne (1); un autre lui fera un nez aquilin, & cela avec d'autant plus de hardieſſe, qu'un écrivain (2) prétend que c'eſt là la forme du nez de la Vénus de Médicis; un troiſième ornera ſes mains de doigts pointus & en fuſeau, ſuivant l'idée de quelques commentateurs de la deſcription que Lucien nous a donnée de la beauté. Enfin la déeſſe de l'amour nous regardera avec des yeux Chinois, en couliſſe, tels que ceux des beautés d'une certaine école moderne d'Italie; & l'on pourra, ſans être fort habile, reconnoître par chaque figure la patrie de l'artiſte qui l'aura faite. Suivant le précepte de Démocrite (3) nous devons demander aux dieux qu'ils ne préſentent à nos regards que des objets gracieux, & c'eſt parmi les ouvrages des anciens qu'on doit en chercher de pareils.

L'imitation des anciens dans les contours de leurs ſtatues, ne peut pas exempter nos artiſtes d'étudier les enfans de Flamand; ce n'eſt pas chez les enfans qu'il faut chercher les belles

(1) Obſervations ſur les Arts & ſur quelques morceaux de Peinture & de Sculpture expoſés au Louvre en 1748. p. 65.

(2) Nouvelle diviſion de la terre par les différentes eſpèces d'hommes, &c. Voyez le Journal des Savans, année 1684, avril, p. 152.

(3) Plutarch. Vit. Æmil. p. 147. edit. Bryani. Tom. II.

formes : on dit bien qu'un enfant eſt beau & ſain ; mais cela ne ſuffit pas : l'expreſſion des formes demande la maturité d'un certain âge. L'étude des enfans de Flamand peut être conſidérée, à peu près, comme le goût du jour, ou comme une mode dominante que nos artiſtes ont raiſon de ſuivre ; mais je doute que l'académie de Vienne ait décidé, ainſi que vous l'avancez dans votre lettre, de la préférence des enfans des artiſtes modernes ſur ceux des anciens, en permettant que ſes élèves s'occupent plutôt à copier les plâtres de Flamand, que le Cupidon d'un ancien ciſeau, qui s'y trouve ; & malgré ſa négligence à cet égard, l'académie ne reſte ſans doute pas moins attachée à ſes bons principes en général, en continuant de recommander l'étude de l'antique. D'ailleurs l'artiſte qui vous a communiqué ce rapport eſt, autant que je puis le conjecturer, de mon ſentiment. Toute la différence qu'il y a entre nous, ſe réduit à ce que les anciens artiſtes donnoient à leurs enfans une beauté idéale, tandis que les artiſtes modernes ſe contentent de copier la nature. Si le *trop* que ces derniers ont donné à leurs enfans n'influoit pas ſur l'idée qu'ils ſe ſont faite de la beauté juvénile & de celle de l'âge mûr, leur nature enfantine pourroit paſſer pour belle ; mais cela ne prouve point pour cela que celle des anciens ſoit mauvaiſe.

Nos artiſtes ont uſé de la même liberté dans

la diſpoſition des cheveux de leurs figures, quoiqu'ils euſſent mieux fait de s'en tenir pareillement à l'imitation des anciens dans cette partie. Mais en voulant ſe borner à la nature actuelle, comme ils ont fait, ils auroient dû obſerver du moins que les cheveux du toupet tombent d'une manière plus libre & plus dégagée ſur le front, comme il eſt facile de le remarquer aux perſonnes qui ne font, pour ainſi dire, jamais uſage du peigne. La diſpoſition des différentes couches des cheveux des ſtatues antiques nous prouve auſſi que les anciens ont toujours tâché de trouver le ſimple & le vrai ; quoiqu'il ne manquât point non plus parmi eux de perſonnes qui s'occupaſſent plus de leur toilette que de la culture de leur eſprit, & qui connuſſent auſſi bien que les petits maîtres de nos jours la ſymétrie élégante de leur chevelure. L'arrangement des cheveux tel qu'on le remarque aux ſtatues & aux buſtes Grecs, étoit la marque diſtinctive d'une naiſſance libre & illuſtre.

Jamais l'imitation du contour des anciens n'a été mépriſée ni rejetée, pas même par ceux qui y ont réuſſi le moins heureuſement ; mais les opinions ont été partagées ſur l'imitation de la noble ſimplicité & de la grandeur tranquille qu'on admire dans les attitudes des anciennes ſtatues. Cette manière d'exprimer les mouvemens de l'ame a trouvé peu d'admirateurs, & les artiſtes qui ont oſé l'employer ſe ſont tou-

jours trouvés expoſés à la critique (1). C'eſt ainſi, par exemple, qu'on a condamné, comme un défaut, ce caractère ſublime que Bandinelli a ſu donner à ſon Hercule qu'on voit à Florence (2); & l'on voudroit que Raphaël eût imprimé un air plus farouche & plus terrible aux bourreaux de ſon Maſſacre des Innocens (3).

Les figures exécutées d'après l'idée qu'on attache généralement à la *nature tranquille*, pourroient, j'en conviens, auſſi bien reſſembler aux jeunes Spartiates dont parle Xenophon, que celles auxquelles on donnoit cette *grandeur tranquille* dont j'ai fait mention. Je n'ignore pas non plus que la tourbe des connoiſſeurs placeront un tableau conçu dans ce goût antique, au même rang que les diſcours prononcés devant l'Aréopage; mais je ſais auſſi que jamais le goût de la multitude ne fera loi dans les arts. M. Hagedorn, dont les ouvrages annoncent autant de ſagacité que de connoiſſances dans la peinture, a ſans doute eu raiſon de deſirer, relativement à la nature tranquille, plus de vie & d'action dans les grands ouvrages de l'art; cependant cette maxime a beſoin de quelque reſtriction: le courroux du Père-Eternel ne doit, par exemple, jamais reſſembler à la fureur de Mars, ni l'extaſe béa-

(1) Lucian. Navig. 5. Votum. Cap. 2. p. 249.

(2) Borghini Ripoſo. Lib. II. p. 129.

(3) Chambray, Idée de la Peinture, p. 47.

tifique d'une Sainte à l'ivreſſe voluptueuſe d'une Bacchante.

Ceux à qui ce caractère du ſublime de l'art n'eſt pas connu, préféreront ſans doute une Madonne du Tréviſan à une Madonne de Raphaël. Je ſais même que des artiſtes ont oſé ſoutenir que les Madonnes de ce premier éclipſent entiéremnnt celles de Raphaël ; c'eſt ce qui m'a engagé à faire connoître la valeur du chef-d'œuvre de ce grand maître qui ſe trouve à la galerie de Dreſde, d'autant plus que c'eſt le ſeul tréſor de ce genre qu'il y ait en Allemagne.

Il faut cependant convenir que ce tableau de Raphaël n'approche point, pour la compoſition, de celui de la Transfiguration du même maître ; mais, d'un autre côté, ce premier ouvrage a un mérite que n'a pas le ſecond ; car il eſt à préſumer que Jule Romain a eu autant de part au tableau de la Transfiguration que Raphaël même, & les connoiſſeurs aſſurent qu'il eſt facile d'y diſtinguer les pinceaux de ces deux maîtres ; tandis que dans le tableau qui orne la galerie de Dreſde, on reconnoît partout la vraie touche originale de Raphaël, du tems que cet artiſte a peint au Vatican ſon Ecole d'Athènes : je crois qu'il eſt inutile d'alléguer ici le témoignage de Vaſari, que j'aurois pu citer pour appuyer ce que j'avance.

Quant au jugement que vous citez d'un prétendu connoiſſeur, qui trouve l'Enfant que la Vierge tient ſur ſes bras pitoyablement exécuté,

je m'épargnerai la peine de le réfuter, parce que les gens de cette eſpèce ſont difficiles à convaincre. Pythagore, on le ſait, regardoit le ſoleil avec d'autres yeux qu'Anaxagore : le premier prenoit cet aſtre pour un dieu, & le ſecond pour une pierre, ainſi que nous l'apprend un ancien philoſophe (1). Il ſe pourroit bien que votre juge fût un nouvel Anaxagore, mais les vrais connoiſſeurs ſe rangeront ſans doute du parti de Pythagore. L'expérience ſeule, ſans la réflexion, ſuffit pour nous apprendre à diſtinguer ce degré de vérité & de beauté qui caractériſe les têtes de Raphaël. Une belle phyſionomie plaît toujours, il eſt vrai, mais elle charme bien davantage quand la beauté s'en trouve relevée par un certain air ſérieux & penſif (2). L'antiquité même ſemble avoir été convaincue de cette vérité : toutes les têtes d'Antinoüs ont cet air réfléchi, qu'on ne doit pas uniquement attribuer à ſon front couvert par ſes beaux cheveux. On ſait auſſi que ce qui nous charme d'abord, ceſſe ſouvent de nous plaire dans la ſuite : ce qu'un premier coup-d'œil avoit rapidement raſſemblé ſe trouve diſperſé par un examen attentif, & le preſtige s'évanouit. Ce n'eſt que par l'étude & la réflexion qu'on parvient à donner aux objets une beauté durable ; & plus on approche de ce degré de perfection, plus on

(1) Maxim. Tyr. Diſſ. 25. p. 303. edit. Marklandi.

(2) *Voyez* le Spectateur, n°. 418.

deſire d'en connoître toutes les parties. Jamais on ne quitte une belle perſonne d'un caractère ſérieux & penſif, avec une parfaite ſatiété ou ſans quelque regret : on croit toujours y découvrir de nouveaux charmes. Il en eſt de même des belles figures de Raphaël & des anciens artiſtes : elles ne nous ſéduiſent point par un air agréable ou brillant, mais elles nous attachent par leurs belles formes & une certaine beauté vraie & originale (1). Ce ſont des attraits de cette eſpèce qui ont rendu Cléopâtre ſi célèbre : ſa phyſionomie n'avoit rien qui ſurprît au premier coup-d'œil (2), mais elle laiſſoit une profonde impreſſion dans l'âme de tous ceux qui la voyoient, & ſon triomphe ſur tous les cœurs qu'elle vouloit ſubjuguer étoit auſſi facile qu'aſſuré. Une Vénus Françoiſe (3) à ſa toilette auroit ſans doute, ſi on l'examinoit de près, le ſort de la philoſophie de Sénèque, laquelle, au jugement d'un critique, perd, par l'analyſe, la plus grande partie de ſa valeur, ou, pour mieux dire, la perd toute entière.

La comparaiſon que j'ai faite, dans mon petit ouvrage que vous critiquez, entre Raphaël & quelques grands maîtres Flamands & Italiens modernes, n'a pour objet que le faire ou la partie mécanique de l'art. Je penſe d'ailleurs que le jugement que j'ai porté ſur les efforts induſtrieux

(1) Philoſtr. Icon. Anton. p. 91.
(2) Plutarch.
(3) Obſervat. ſur les Arts, &c. 1748. p. 65.

des premiers, eſt d'autant plus fondé, qu'ils auroient dû chercher du moins à dérober à l'œil du ſpectateur leur travail pénible ; & c'eſt là ce qui auroit donné le dernier degré de perfection à leurs ouvrages. Le plus grand effort dans toutes les productions de l'art eſt de cacher la peine qu'elles ont coûtée à rendre parfaites (1) : ce n'étoit que par ce mérite (2) que ſe diſtinguoient les ouvrages de Nicomaque.

Malgré la critique que j'ai faite des carnations du chevalier Van-der-Werff, je ne le reconnois pas moins pour un grand maître, dont les tableaux ornent, à juſte titre, les plus célèbres cabinets. Il faut cependant convenir qu'il ſemble avoir cherché à faire ſes figures comme ſi elles étoient d'un ſeul jet : toutes ſes touches ſont comme fondues enſemble, & ſes teintes trop moëlleuſes n'offrent, pour ainſi dire, qu'un ſeul ton : de manière que ſes ouvrages paroiſſent plutôt émaillés que peints.

Cependant, me direz-vous, ſes tableaux font plaiſir à voir ; j'en conviens, mais cela ne prouve rien ſelon moi. Les têtes de vieillards de Denner plaiſent auſſi : quel jugement néanmoins, croyez-vous que la ſage antiquité en auroit porté ? Voici ſans doute la critique que Plutarque auroit miſe dans la bouche d'un Ariſtide ou d'un Zeuxis : » Le peintre médiocre qui, par défaut de talent,

(1) Quintil. Inſt. Lib. IX. Cap. 4.
(2) Plutarch. Timoleon. p. 142.

» ne

» ne peut atteindre à la beauté, tâche d'y ſup-
» pléer par des verrues & par des rides (1). «
On aſſure que Charles VI, ayant vu une tête de Denner, en admira l'exécution finie & léchée, & en demanda une ſeconde qu'il paya quelques milliers de florins. L'empereur, qui étoit bon connoiſſeur, fit placer ces deux tableaux à côté de têtes de Van-Dyk & de Rembrant; & dit, à ce qu'on aſſure, » qu'il avoit pris ces deux mor-
» ceaux de Denner pour avoir quelque choſe de
» ce peintre; mais qu'il n'en voudroit pas da-
» vantage, quand même on les lui donneroit pour
» rien «. C'eſt le même jugement qu'en porta un ſeigneur Anglois à qui on voulut vendre de ces têtes de Denner: » Penſez-vous, fut ſa ré-
» ponſe, que ma nation eſtime les ouvrages de
» l'art dont le fini fait tout le mérite, ſans que
» le génie y ait la moindre part? «

Je fais ſuivre ce jugement ſur les ouvrages de Denner immédiatement après celui de Van-der-Werff; non que je veuille faire la moindre comparaiſon entre ces deux maîtres, car Denner n'approche point du mérite de Van-der-Werff; mais pour montrer, par l'exemple de ce premier, qu'un tableau peut plaire ſans qu'il ait pour cela un mérite réel & reconnu, de même qu'un poëme peut faire plaiſir à la lecture, ſans que cela prouve qu'il ſoit bien écrit, quoique vous tâchiez de prouver le contraire dans votre lettre.

(1) Plutarch. adul. & amici diſc. p. 53. D.

Il ne ſuffit donc point qu'un tableau cauſe, au premier coup-d'œil, une ſurpriſe agréable; il faut qu'on puiſſe le revoir toujours avec un nouveau plaiſir; tandis que les moyens que Denner a employés pour captiver les yeux, ne ſervent exactement qu'à nous rendre la vue de ſes ouvrages inſipide. On diroit que c'eſt pour le ſens de l'odorat qu'il a travaillé; puiſque, pour bien connoître le mérite de ſes tableaux, il eſt néceſſaire de les porter ſous le nez, comme ſi c'étoient des fleurs. On peut les comparer à ces pierres précieuſes dont la moindre petite tache diminue infiniment le prix.

Il paroît donc que la plus grande prétention de ces peintres a été d'imiter ſcrupuleuſement & ſervilement les plus petits accidens de la nature, & qu'ils ont craint de placer le moindre cheveu d'une manière différente qu'ils ne le voyoient. On peut les comparer aux diſciples d'Anaxagore, qui croyoient trouver dans la main de l'homme le principe de la ſageſſe humaine. Mais lorſque ces artiſtes ont voulu ſe haſarder à faire de grandes choſes, & particulièrement à peindre le nu, on a pu leur faire l'application de ce vers:

Infelix operis ſumma, quia ponere totum
Neſciet. HOR.

Le deſſin ſera toujours pour le peintre, ce que l'action eſt, ſuivant Démoſthène, pour l'orateur: la première, la ſeconde & la troiſième qualité.

Je ne puis qu'approuver ce que vous dites, dans votre lettre, au ſujet des bas-reliefs des anciens; & c'eſt dans mon ouvrage même que vous critiquez, qu'on peut trouver mon ſentiment ſur cette matière. Le peu de connoiſſance que les anciens avoient de la perſpective, & dont je parle à l'endroit indiqué, eſt le fondement ſur lequel vous établiſſez le reproche que vous leur faites ſur leur ignorance dans cette partie de l'art : je me propoſe d'écrire un traité particulier ſur ce ſujet.

Le quatrième point de votre lettre concerne particulièrement l'allégorie.

Dans la peinture, la fable eſt généralement connue ſous le nom d'allégorie ; & quoique la poéſie n'ait pas moins que la peinture l'imitation pour objet (1), il eſt néanmoins impoſſible de compoſer un poëme ſans fable (2). Un tableau hiſtorique dans lequel le peintre ſe borneroit à la ſimple repréſentation d'un fait, ne ſeroit, pour ainſi dire, qu'un portrait ; & ſans l'emploi de l'allégorie il faudroit le placer au rang du prétendu poëme de Gondibert, dans lequel Davenant a évité ſcrupuleuſement tout ce qui tient à la fiction poétique.

Ne pourroit on pas comparer le coloris & le deſſin d'un tableau à l'harmonie & à la vérité ou au ſimple recit hiſtorique de la fable d'un poëme? Le corps y eſt, mais l'ame manque. La fiction qui,

(1) Ariſtot. Rhet. Lib. I. Cap. 2. p. 61. edit. Lond. 1619. in-4°.
(2) Plato, Phæd. p. 46. l. 44.

comme l'a fort bien remarqué Ariſtote, eſt l'ame de la poéſie, lui a été donnée pour la première fois par Homère ; & c'eſt par cette fiction auſſi que le peintre doit donner de la vie à ſes ouvrages. Une application conſtante ſuffit pour rendre un peintre grand coloriſte & grand deſſinateur ; & la perſpective ainſi que la compoſition, priſes dans l'acception qui leur eſt propre, ſont de même fondés ſur des principes fixes : par conſéquent toutes ces parties de l'art ne ſont que mécaniques ; & il ne faut, ſi je puis m'exprimer ainſi, que des ames matérielles pour admirer des ouvrages de cette eſpèce.

Tous les plaiſirs en général, ceux même qui enlèvent à l'homme le bien le plus précieux, le tems, ne le flattent & ne l'occupent qu'à raiſon de ce qu'ils attachent plus ou moins ſon eſprit. Les ſenſations purement matérielles ne font qu'effleurer l'ame, ſans y laiſſer une impreſſion durable : tel eſt le plaiſir que nous cauſe la vue d'un tableau de payſage ou de nature morte. Pour juger de pareils ouvrages, il n'eſt pas néceſſaire de faire de plus grands efforts d'eſprit que n'en a employé l'artiſte à les compoſer ; le ſimple amateur & l'ignorant même peuvent s'exempter de toute peine à cet égard.

Un tableau d'hiſtoire qui repréſente les hommes & les objets tels qu'ils ſont dans la nature actuelle, ne peut s'élever au deſſus du ſimple payſage que par l'expreſſion des diverſes paſſions

qui animent les perſonnages, miſes en action ſur la toile ; cependant ces deux différentes manières de repréſenter les choſes ont pour baſe la même règle, ſavoir, l'imitation.

Peut-on dire que les limites de la peinture ſoient plus circonſcrites que celles de la poéſie, & que le peintre ne puiſſe pas ſuivre les traces du poëte, ainſi que le fait le muſicien ? Or, la repréſentation d'un fait hiſtorique eſt l'objet le plus grand que le peintre puiſſe choiſir : cependant la ſimple imitation de la nature ne ſuffit point pour mettre un tableau de ce genre au même rang que la tragédie & le poëme épique tiennent dans la poéſie. Homère a fait des dieux des hommes, dit Ciceron (1) ; c'eſt-à-dire, que le poëte Grec a non-ſeulement embelli la vérité, mais que pour ſuivre l'eſſor ſublime de ſon génie, il a préféré le ſur-humain qui pouvoit paroître vraiſemblable (2), à ce qui n'eſt que purement poſſible : c'eſt auſſi en cela qu'Ariſtote fait conſiſter l'eſſence de la poéſie, & ſuivant lui les productions de Zeuxis avoient cette qualité ſublime. Le poſſible & le vrai que Longin exige du peintre, au lieu de l'invraiſemblable & de la fiction néceſſaires dans les ouvrages de poéſie, ne ſont point en contradiction avec ce que je viens d'avancer.

Un contour au deſſus de la nature commune

(1) Cicer. Tuſc. Lib. I. Cap. 26.
(2) Ariſtot. Poet. Cap. 25

& une noble expreſſion des paſſions, ne ſuffiſent pas pour donner à un tableau d'hiſtoire le dernier degré de perfection ; car on exige ces mêmes qualités d'un bon peintre de portraits ; & en effet il peut y atteindre ſans nuire à la reſſemblance de la perſonne qu'il peint. Le peintre d'hiſtoire & celui de portraits ſe bornent encore ici à l'imitation, & ne ſont par conſéquent que ſuivre la même route. On reproche même comme une petite imperfection à Van-Dyk, d'avoir copié trop ſcrupuleuſement la nature dans ſes têtes ; ce qui, dans un tableau d'hiſtoire, ſeroit un grand défaut.

La vérité, toujours aimable par elle-même, plaît davantage, & fait une impreſſion plus forte ſur notre ame quand elle nous eſt préſentée ſous le voile de la fable. Ce qui chez les enfans eſt connu ſous le nom de fable, en prenant ce mot dans le ſens le plus étroit, eſt ce que nous appelons l'allégorie pour les perſonnes d'un âge mûr. C'eſt ſous cette forme de l'allégorie que la vérité a été reçue avec tant de plaiſir, même dans les ſiècles les moins policés, en adoptant même l'ancienne opinion que la poéſie eſt la ſœur aînée de la proſe, ainſi que cela paroît en effet prouvé par les plus anciennes traditions de différens peuples.

D'ailleurs un défaut naturel de notre eſprit, c'eſt de n'être attentif qu'à ce qui lui paroît d'abord difficile à comprendre, & d'être indifférent & pareſſeux ſur tout ce qui eſt clair & intelli-

gible. Voilà pourquoi les tableaux de cette dernière eſpèce ne laiſſent qu'une impreſſion foible & momentanée dans notre ſouvenir; & c'eſt par cette même raiſon que les idées conçues dans notre enfance ne s'effacent, pour ainſi dire, jamais de notre eſprit, parce qu'alors tout nous paroît ſingulier & extraordinaire. La nature même nous apprend donc que les choſes communes ne ſont point faites pour nous émouvoir. L'art doit en ceci imiter la nature, dit un écrivain (1); & c'eſt par ce moyen qu'on parvient au but qu'on ſe propoſe, qui eſt de plaire & d'attacher.

Une idée devient plus expreſſive & plus énergique quand elle ſe trouve accompagnée & ſoutenue d'une ſérie d'autres idées, ainſi que dans les comparaiſons; & plus l'analogie qu'il y a entre ces idées eſt éloignée, & plus cette expreſſion & cette énergie prennent de force : car, lorſque l'analogie entre les idées eſt trop ſenſible & trop frappante, telle que celle qu'il y a, par exemple, dans la comparaiſon d'une peau blanche à la neige, elle perd toute ſa beauté, & n'excite plus aucune ſurpriſe. Le contraire arrive par ce que nous appelons *eſprit*, mais qu'Ariſtote déſigne ſous le nom d'idées neuves, & que ce philoſophe exige de l'orateur (2). Plus l'idée d'un tableau eſt neuve & inattendue, plus l'impreſſion que cauſe ce tableau eſt forte & durable; & c'eſt

(1) Rhet. ad Herenn. Lib. III.
(2) Ariſt. Rhet. Lib. III. Cap. 2. §. 4. p. 180.

par l'allégorie que l'on y parvient. L'allégorie peut être comparée à un fruit caché ſous les rameaux & ſous les feuilles de l'arbre qui le porte, & dont la découverte nous fait d'autant plus de plaiſir, que nous avons eu plus de peine à le trouver. Un petit tableau de chevalet peut devenir un chef-d'œuvre, à raiſon de ce que les conceptions en ſont ſublimes.

C'eſt la néceſſité même qui enſeigne l'allégorie aux artiſtes. Dans le principe des arts on s'eſt contenté ſans doute de repréſenter ſimplement & d'une manière iſolée les objets d'une même eſpèce ; enſuite on a cherché à généraliſer les idées, c'eſt-à-dire, à exprimer à la fois les qualités de différens objets particuliers. Chaque qualité d'un objet particulier fournit une pareille idée ; mais pour rendre cette qualité ſenſible, en faiſant abſtraction de l'objet même, il faut avoir recours à une image ou figure qui n'appartienne pas à tel objet en particulier, mais à pluſieurs objets à-la-fois.

C'eſt aux Egyptiens que nous devons l'invention de ces images, & leurs hiéroglyphes appartiennent a l'idée générale de l'allégorie. Preſque toutes les divinités de l'antiquité, particulièrement celles des Grecs, & juſqu'à leurs noms mêmes, ſont venus d'Egypte (1) : la mythologie n'eſt qu'une allégorie ſuivie, & c'eſt auſſi ſur elle qu'eſt fondée la plus grande partie de la nôtre.

(1) Herodot. Lib. II. Cap. 50.

Cependant la ſignification de pluſieurs ſymboles des Egyptiens, particulièrement de ceux qui ont rapport à leur culte & à leurs divinités, dont les Grecs ont conſervé beaucoup, nous eſt aujourd'hui d'autant moins connue que leurs écrivains auroient penſé commettre un ſacrilège s'ils avoient oſé en parler (1); telle étoit, par exemple, la grenade (2) que tenoit à la main la Junon d'Argos. C'eût été un crime impardonnable que de révéler les myſtères de Cérès Eleuſine (3).

Le rapport du ſigne ſymbolique avec la choſe qu'on vouloit indiquer par là, étoit auſſi le plus ſouvent fondé ſur des qualités étrangères à l'objet ſymbolique : de cette eſpèce étoit le ſcarabée que les Egyptiens regardoient comme le ſymbole du ſoleil, dans l'idée où ils étoient qu'il n'y a point de femelles parmi ces inſectes (4), & qu'ils habitent pendant ſix mois dans le ſein de la terre & pendant ſix autres mois à ſa ſurface. Suivant ce même peuple, le chat étoit l'image ſymbolique d'Iſis ou de la Lune, à cauſe qu'ils prétendoient avoir remarqué (5) que cet animal faiſoit autant de jeûnes qu'il y a de jours dans un mois lunaire.

(1) Herodot. Liv. II. C. 3. C. 47. Conf. Liv. II. C. 61. Pauſan. Liv. II. p. 71. l. 45. p. 114. l. 57. Liv. V. p. 317. l. 6.

(2) Pauſan. Lib. II. Cap. 17. p. 148. l. 24.

(3) Arrian. Epict. Lib. III. Cap. 21. p. 439. edit. Eupton.

(4) Plutarch. de Iſid. & Oſir. p. 355. Clem. Alex. Strom. Lib. V. p. 657. 58. edit. Potteri. Ælian. Hiſt. Anim. Lib. X. Cap. 15.

(5) Plutarch. loco cit. p. 376. Aldrovand. de quadrup. digit. vivipar. Lib. III. p. 574.

Les Grecs qui avoient plus d'eſprit, & ſans contredit plus de ſenſibilité que les Egyptiens, ne prirent d'eux que les ſignes hiéroglyphiques qui avoient un rapport fondé & naturel avec la choſe indiquée, & ſur-tout ceux qui tombent ſous les ſens. Ils donnèrent, en général, une forme humaine à leurs dieux (1). Chez les Egyptiens les aîles ſignifient un ſecours prompt & efficace: ce ſymbole eſt dans la nature de la choſe; auſſi les Grecs firent-ils uſage de cette même allégorie pour le même ſujet; & toutes les fois que les Athéniens ont repréſenté la Victoire ſans aîles, ce fut dans l'idée que par ce moyen elle ne pourroit s'envoler ailleurs, ni les quitter (2). Une oie étoit chez les Egyptiens le ſymbole de la vigilance des magiſtrats (3); c'eſt par la même raiſon qu'ils donnoient la forme d'une oie à la proue de leurs vaiſſeaux: les Grecs conſervèrent cette figure allégorique, & l'éperon des vaiſſeaux des anciens ſe terminoit en forme de cou d'oie (4).

Le ſphinx eſt peut-être de toutes les figures allégoriques qui n'ont point d'analogie avec leur ſignification, la ſeule que les Grecs aient reçue

(1) Strabo. Lib. XVI. p. 760. al. 1104.

(2) Pauſan. Lib. III. p. 245. l. 21.

(3) Kircher. Œdip. Æg. Tom. III. p. 64. Lucian. Navig. 8. Votum. Cap. 5. Bayf. de re naval. p. 130. edit. Baſ. 1537. in-4°.

(4) Schæffer. de re naval. Lib. III. Cap. 3. p. 196. Paſſerii Lucern. Tom. II. tab. 93.

des Egyptiens. Cette figure ſignifioit chez les premiers à-peu-près la même choſe que chez les derniers, quand elle étoit placée devant l'entrée de leurs temples (1). Les Grecs donnèrent des aîles à leur ſphinx, & lui laiſſèrent preſque toujours la tête nue, ſans voile (2); on voit néanmoins ſur une médaille d'Athènes un ſphinx qui porte cet ornement (3).

C'étoit, pour ainſi dire, un uſage général chez les Grecs de donner à leurs figures un air ouvert & un caractère agréable : les Muſes fuient les ſpectres hideux. Lors même qu'Homère met des allégories Egyptiennes dans la bouche de ſes dieux, ce n'eſt toujours qu'en ſe ſervant du ſubterfuge d'un *on dit;* & quoiqu'on ne puiſſe nier que la peinture que le poëte Pampho, qui vécut avant Homère, nous fait de ſon Jupiter (4) enveloppé de fumier de cheval, ſoit plus qu'Egyptienne, il faut convenir cependant qu'elle approche en quelque ſorte de l'idée ſublime de Pope :

> As full, as perfect in a hair as heart,
> As full, as perfect in vile man that mourns,
> As the rapt ſeraph that adores and burns.

Il ſeroit difficile, je penſe, de trouver ſur une médaille Grecque un ſymbole pareil à celui d'un

(1) Lactant. ad v. 255 Lib. VII Thebaïd.

(2) Beger. Theſ. Palat. p. 234. Numiſm. Muſell. Reg. & Pop. tab. 8.

(3) Haym, Teſoro Brit. Tom. I. p. 168.

(4) Ap. Philoſtr. Heroic. p. 693.

ſerpent entortillé autour d'un œuf (1), qu'on voit ſur une médaille de la ville de Tyr du troiſième ſiècle. Aucun monument Grec n'offre de figures ou de ſymboles funeſtes : ce peuple évitoit avec plus de ſoin encore de pareils objets, qu'il ne ſe gardoit de prononcer certains mots qu'il croyoit ſiniſtres. L'image de la mort (2) ne ſe trouve, autant que je le ſache, que ſur une ſeule pierre antique (3), & cela encore ſous la forme ſous laquelle les anciens avoient coutume de la repréſenter à leurs feſtins (4) ; c'eſt-à-dire, pour s'exciter, par le ſouvenir de la briéveté de la vie, à en rendre tous les momens agréables par les plaiſirs. L'artiſte y a repréſenté la Mort danſant au ſon d'une flûte. Sur une autre pierre gravée (5) qui porte une inſcription latine, on voit un ſquelette avec deux papillons, emblêmes de deux ames ; dont l'un eſt pris par un oiſeau, pour in-

(1) Vaillant Numiſm. Colon. Rom. Tom. II. p. 136. Conf. Bianchini Iſtor. Univ. p. 74.

(2) M. Winckelmann cite, dans ſon *Eſſai ſur l'Allégorie*, deux urnes de marbre ſur leſquelles on voit des ſquelettes : l'une eſt dans la *villa* Médicis, & l'autre dans le collège Romain, à Rome. Spon fait mention d'une autre, mais elle ne ſe trouve plus à Rome. M. Winckelmann parle auſſi de deux pierres gravées du cabinet de Stoſch (p. 517) ſur leſquelles l'on voit la même image. Leſſing a donné, en allemand, une *Diſſertation ſur la manière allégorique dont les anciens ont repréſenté la Mort.* On peut conſulter auſſi ſur ce ſujet la *Deſcription des Pierres gravées de M. le Duc d'Orléans. Tom. I. p. 167 & ſuiv.*, qui ſe vend chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

(3) Muſ. Flor. Tom. I. tab. 91. p. 175.

(4) Petron. Satyr. Cap. 34.

(5) Spon. Miſcell. Sect. I. tab. 5.

diquer la métempſycoſe de l'ame : le travail de cette pierre eſt d'un tems moins reculé.

On a remarqué auſſi (1), que quoique les anciens euſſent conſacré des autels à toutes les divinités, les Romains & les Grecs n'en ont cependant jamais élevé aucun à la Mort, ſi ce n'eſt aux bornes du monde connu de ce tems-là (2).

Dans le tems de leur grandeur, les Romains eurent ſur ces objets les mêmes idées que les Grecs ; & comme ils avoient adopté les hiéroglyphes d'une nation étrangère, ils ont ſuivi auſſi les principes de leurs maîtres. L'éléphant que dans des tems plus modernes (3) les Egyptiens prirent pour un ſymbole des myſtères de leur religion, (car ſur les plus anciens monumens qui nous reſtent de ce peuple, on trouve auſſi peu la figure de cet animal (4) que celle du cerf, de l'autruche & du coq), ſervoit à ſignifier (5) différentes idées (6), & entre autres ſans doute celle de l'éternité (7), que repréſente la figure de cet

(1) In extremis Gadibus. v. Euſtath. ad Il. *i*. p. 744. l. 4. edit. Rom. Idem ad Dionyſ. περιηγ. ad v. 453. p. 84. edit. Oxon. 1712.

(2) C'eſt ſans doute du peuple de Gades, aujourd'hui Cadix, dont il eſt ici queſtion. Voyez *Philoſtrate. Vit. Apollon. Lib. V. Cap. 4.* Leſſing combat cependant cette idée. *Note du Traducteur.*

(3) Kircher, Œdip. Tom. III. p. 555. Cuper. de Elephant. Exercit. I. Cap. 3. p. 32.

(4) Kircher, Œdip. Ægypt. Tom. III. p. 555.

(5) Horapollo Hierogl. Lib. II. Cap. 84.

(6) Cuper. loco cit. Spanheim, Diſſ. Tom. I. p. 169.

(7) Agoſt. Dialog. II. p. 68.

animal ſur quelques médailles Romaines, à cauſe de ſa longévité reconnue. Il y a des médailles de l'empereur Antonin qui portent un éléphant avec le mot *Munificentia* pour inſcription, où il ne peut néanmoins avoir rapport qu'aux grands jeux publics, dans leſquels on avoit coutume de faire paroître ces animaux.

Mais il eſt auſſi peu de mon ſujet de faire ici des recherches ſur l'origine des figures allégoriques des Grecs & des Romains, que d'écrire une diſſertation ſur l'allégorie même. Je ne veux que juſtifier ce que j'en ai dit dans mon ouvrage, & prouver que les figures allégoriques ſous leſquelles les Romains & les Grecs ont caché leurs idées, méritent de faire l'étude des artiſtes, de préférence aux ſymboles des autres peuples de l'antiquité, & des iconologies auſſi mal conçues que mal digérées de quelques écrivains modernes.

Quelques exemples ſuffiront pour nous prouver quelle étoit à cet égard la manière de penſer des artiſtes Grecs & des bons artiſtes Romains, & de quelle manière il eſt poſſible de rendre des idées purement abſtraites par des images ſenſibles. Pluſieurs figures ſymboliques des médailles, des pierres gravées & d'autres monumens de ces deux peuples, ont leur ſignification reçue & déterminée ; celle de quelques autres, qui ſont les plus ſingulières, n'eſt pas encore généralement adoptée, & mériteroit néanmoins autant de l'être que celle des premières.

On pourroit ranger en deux claſſes les figures allégoriques des anciens, & les diſtinguer en haute allégorie & en allégorie familière ou commune, ainſi qu'on peut le faire, généralement parlant, de la peinture. Les allégories de la première eſpèce ſont celles qui renferment le ſens myſtérieux de la fable & de la mythologie des anciens & de leur philoſophie : on pourroit y joindre auſſi quelques-unes de celles qui ont rapport à des uſages myſtérieux & peu connus de l'antiquité.

La ſeconde claſſe comprend les allégories dont la ſignification eſt connue, telles que celles des vertus, des vices, &c.

Ce ſont les allégories de la première eſpèce qui donnent aux ouvrages de l'art la vraie grandeur épique, & une ſeule figure ſuffit pour cela : plus cette figure comprend en elle différentes idées, plus elle eſt ſublime ; & plus elle donne de priſe à l'eſprit, plus auſſi l'impreſſion qu'elle laiſſe eſt profonde, & par conſéquent plus elle devient ſenſible.

Pour faire connoître qu'un enfant étoit mort dans les premières années de ſa vie, les anciens repréſentoient un enfant (1) enlevé dans les bras de l'Aurore ; idée heureuſe ſans doute, & qu'ils devoient probablement à la coutume d'inhumer les corps des jeunes perſonnes à la pointe du jour. On connoît aſſez les idées communes &

(1) Homer. Odyſſ. ε. v. 121. Conf. Heraclid. Pontic. de Allegoria Homeri, p. 492. Meurſ. de Funere. Cap. 7.

barroques des artiſtes de nos jours dans la repréſentation de pareils ſujets.

La vivification du corps au moment que l'ame y entre, idée des plus abſtraites, les anciens ont ſu la rendre ſenſible par une allégorie auſſi agréable que poétique. Un artiſte ordinaire ſe ſerviroit ſans doute, pour indiquer ce ſujet, de la repréſentation connue de la création. Mais ce tableau ne ſeroit que celui de la création même ; d'ailleurs ce ſeroit une eſpèce de ſacrilège que de faire ſervir un ſujet de l'Ecriture ſainte pour envelopper une idée purement philoſophique & humaine ; outre qu'elle ne ſeroit pas aſſez poétique pour l'art. Cette idée, cachée ſous les images ſymboliques des plus anciens philoſophes & poëtes, ſe trouve ſur des médailles (1) & des pierres gravées (2) : on y voit Prométhée formant l'homme d'argile (dont on montroit encore, du tems de Pauſanias (3), de grandes maſſes pétrifiées dans la Phocide) ; & ſur la tête de cette figure Minerve tient un papillon, qui eſt, comme on ſait, le ſymbole de l'ame. Sur la médaille d'Antonin, que nous avons citée plus haut, il y a derrière la Minerve un arbre autour duquel eſt entortillé un ſerpent, qu'on regarde comme une figure allégorique de la ſageſſe & de la prudence de ce prince.

(1) Venuti Num. max. moduli, tab. 25. Romæ, 1739. fol.

(2) Bellori, admiranda, fol. 80.

(3) Pauſan. Lib. X, p. 806, l. 16.

Il faut convenir que comme la ſignification de pluſieurs allégories des anciens n'eſt fondée que ſur de ſimples conjectures, il eſt difficile de les employer à propos. On a prétendu, par exemple, que la figure d'un enfant, qui poſe un papillon ſur un autel, eſt le ſymbole d'une amitié (1) qui ne va que juſqu'à l'autel, c'eſt-à-dire, qui ne paſſe point les bornes de la juſtice. Sur une autre pierre gravée on voit un amour qui tâche de tirer à lui la branche d'un vieil arbre (ſymbole de la ſageſſe), ſur laquelle eſt perché un oiſeau qu'on croit être un roſſignol: cette allégorie repréſente, dit-on (2), l'amour de la ſageſſe. Eros, Himeros & Pathos étoient des figures qui, chez les anciens, repréſentoient l'Amour, la Volupté & le Deſir: ces trois figures emblématiques, on croit les retrouver ſur une pierre gravée (3). Elles y ſont rangées autour d'un autel ſur lequel brûle le feu ſacré. L'Amour eſt placé derrière l'autel, de manière qu'on ne voit que la tête de cette figure; la Volupté & le Deſir ſont aux deux côtés de l'autel: la première ne poſe qu'une ſeule main dans les flammes, & tient de l'autre une guirlande; mais la dernière porte les deux mains à la fois dans le feu.

Une Victoire qui couronne une ancre, ſur une médaille du roi Séleucus, a été regardée comme

(1) Licet. Gemm. Anul. Cap. 48.

(2) Beger, Theſ. Brand. Tom. I, p. 182.

(3) Idem, p. 251.

une figure ſymbolique de la paix, juſqu'à ce qu'on en eût enfin découvert la véritable ſignification. Séleucus apporta, en naiſſant, ſur ſon corps un ſigne (1) qui avoit la forme d'une ancre; & c'eſt ce ſigne que non-ſeulement ce roi, mais tous les Séleucides (2) ſes ſucceſſeurs, firent mettre ſur leurs monnoies, comme une marque de leur origine.

L'explication qu'on donne d'une Victoire (3) avec des aîles de papillon, me paroît aſſez vraiſemblable: on penſe que cette figure repréſente un héros qui, tel qu'Epaminondas, par exemple, eſt mort en triomphant. On voyoit à Athènes (4) une ſtatue & un autel de la Victoire ſans aîles, pour faire connoître le bonheur conſtant que les Athéniens avoient eu à la guerre. Une Victoire enchaînée auroit pu offrir la même idée; & telle étoit celle du dieu Mars aux fers (5), qu'on voyoit à Sparte. Ce n'eſt ſans doute point non plus ſans quelque raiſon qu'on a donné à Pſyché l'eſpèce d'aîles qui lui ſont particulières, quoiqu'elle devroit avoir celles de l'aigle: il ſe peut que ces aîles ſoient l'emblême de l'ame des héros que la mort a frappés. Cette conjecture ſeroit du moins recevable, ſi une Victoire enchaînée aux trophées

(1) Juſtin. Lib. XV, Cap. 4, p. 412. edit. Gronov.
(2) Spanh. Diſſ. Tom. I, p. 407.
(3) Ap. D. C. de Mœzinsky.
(4) Pauſan. Lib. V, p. 447, l. 22.
(5) Pauſan. Lib. I, p. 52, l. 4.

d'armes de peuples vaincus, pouvoit être prise pour le vainqueur de ces peuples.

Ce n'eſt que dépouillée de ſes plus riches tréſors, que la haute allégorie des anciens eſt parvenue juſqu'à nous : elle eſt pauvre en comparaiſon de l'allégorie commune. Celle-ci emploie rarement plus d'une figure ou image pour rendre une idée. On en voit néanmoins deux différentes ſur deux médailles de Commode, qui ſont deſtinées à faire connoître la félicité du règne de cet empereur (1). La première eſt une femme aſſiſe ſous un arbre verdoyant ; de la main droite elle tient une pomme ou boule, & une coupe de la main gauche ; devant cette figure il y a trois enfans, dont deux ſont placés dans le vaſe ou le calice d'une fleur, ſymbole ordinaire de la fertilité. L'allégorie de la ſeconde médaille conſiſte en quatre enfans, qui repréſentent les quatre ſaiſons de l'année par les choſes qu'ils tiennent. L'exergue de ces deux médailles porte pour inſcription ces mots : » La Félicité des tems «.

Ces allégories & toutes celles qui ont beſoin d'une inſcription pour en faire comprendre le ſens, ſont d'un genre médiocre dans leur eſpèce ; & quelques-unes ſeroient ſans cela ſuſceptibles d'une autre interprétation. L'Eſpérance (2) & la Fertilité (3)

(1) Morel. Specim. rei num. tab. 12, p. 132. Conf. Spanh. ep. 4. ad Mor. ep. 247.

(2) Spanh. Diſſ. Tom. I, p. 154.

(3) Spanheim, Obſerv. ad Juliani Imp. Orat. I, p. 282.

pourroient être priſes pour les figures d'une Cérès, & la Nobleſſe pour une Minerve (1). La Longanimité (2) & la muſe Erato des médailles de l'empereur Aurélien, ſont auſſi difficiles à reconnoître, faute des ſignes caractériſtiques qui peuvent en faire comprendre le ſens; & les Parques ne ſont diſtinguées des Graces que par leur draperie (3). Il y a néanmoins d'autres idées qui dans la morale ont des bornes qu'il eſt impoſſible, pour ainſi dire, de fixer; telles ſont celles de la Juſtice & de l'Equité, que les anciens artiſtes ont ſu fort bien diſtinguer l'une de l'autre. La première eſt repréſentée ſous la figure d'une femme d'une phyſionomie auſtère (4), dont les cheveux ſont relevés par un diadême, ainſi qu'Aulu-Gelle nous l'a dépeinte (5). L'Equité, au contraire, a un air agréable & les cheveux flottans. De la balance que tient cette dernière figure, il s'élève des épis de bled; quelquefois on lui voit une corne d'abondance à la main gauche (6).

Parmi les allégories dont la ſignification eſt expreſſive & forte, peut être placée celle de la Paix qui eſt ſur une médaille de l'empereur Titus: la déeſſe de la Paix s'appuie du bras gauche ſur une colonne; de la même main elle tient une branche

(1) Montfaucon, Antiq. Expliq. Tom. III.
(2) Morel ſpecim. rei num. tab. 8. p. 92.
(3) Artemidor. Oneirocr. Lib. II, Cap. 49.
(4) Agoſt. Dialog. II, p. 45. Roma, 1650. fol.
(5) Noſt. Att. Lib. XIV, Cap. 4.
(6) Triſtan. Comment. hiſtor. des Empereurs, Tom. I, p. 297.

d'olivier, & de la droite un caducée de Mercure au deſſus de la cuiſſe d'une victime poſée ſur un petit autel. Cette eſpèce d'hoſtie (1) ſert à indiquer que la Paix ne veut point de ſacrifice ſanguinaire : c'étoit au dehors du temple de cette déeſſe qu'on immoloit les victimes, & l'on ne portoit ſur ſon autel que les cuiſſes, afin de ne le point ſouiller de ſang.

La Paix eſt ordinairement repréſentée tenant une branche d'olivier & un caducée de Mercure; c'eſt de cette manière qu'on la voit ſur une médaille (2) du même empereur; ou aſſiſe ſur un ſiége placé ſur un amas d'armes & de trophées, ainſi qu'on la voit ſur une médaille de Druſus (3).

(1) » Vous ſaurez encore, (dit Ovide dans ſon premier livre des Faſtes) » que le nom de *Victime* eſt donné à l'animal immolé, » parce qu'il tombe ſous la main du vainqueur. Celui d'*Hoſtie* vient » des ennemis vaincus «.

Victima, quæ dextrâ cecidit victrice, vocatur:
Hoſtibus à domitis hoſtia nomen habet.

Sur quoi M. Bayeux, qui nous a donné une belle traduction des Faſtes, avec des notes fort ſavantes, remarque qu'Iſidore de Séville confirme ces étymologies, & dit qu'on appeloit proprement *Hoſtie*, l'animal que l'empereur ou le général de l'armée immoloit avant que d'aller contre l'ennemi, afin de ſe rendre les dieux favorables; dérivant avec Feſtus, le mot *hoſtia*, de *hoſtis*, & de *hoſtire*, *frapper*. Le mot *victime*, ſelon le même auteur, vient du ſacrifice que le général faiſoit aux dieux après la victoire remportée ſur l'ennemi, *à victis & profligatis hoſtibus*. Dans la ſuite ces deux mots ſe trouvèrent confondus. L'on y fit cependant cette différence, ajoute M. Bayeux, que le mot *victime* ſe prenoit pour le gros bétail, & le mot *hoſtie* pour les brebis, les oiſeaux, &c. *Note du Traducteur.*

(2) Numiſm. Muſell. Imp. R. tab. 38.

(3) Ibid. tab. 11.

Quelques médailles (1) de Tibère & de Veſpaſien repréſentent la Paix occupée à brûler des armes (2).

Une médaille de l'empereur Philippe offre une fort belle allégorie : c'eſt une Victoire endormie. Elle ſemble néanmoins plus applicable à la ſécurité qu'inſpire la Victoire, qu'à la confiance qu'on peut prendre dans les hommes ; ſujet que doit repréſenter cette allégorie, ſuivant l'inſcription de l'exergue. C'eſt une ſemblable idée que contenoit le tableau par lequel on voulut reprocher à Timothée, général des Athéniens, un aveugle bonheur dans les victoires qu'il avoit remportées. On y voyoit repréſenté ce chef plongé dans le ſommeil (3), tandis que la Fortune prenoit des villes dans ſes rêts.

A cette même claſſe d'allégories, appartient auſſi le groupe du Nil avec ſes ſeize enfans (4), qu'on voit au Belvédère à Rome, & dont il y

(1) Ibid. tab. 29. Erizzo Dichiarat. di medagl. ant. Part. II, p. 139.

(2) On voit dans Patin (*Numiſ. Imp. Rom.*) une médaille d'Othon & une de Veſpaſien, dont le type eſt une femme vêtue d'une longue robe, tenant d'une main une poignée d'épis, & de l'autre une corne d'abondance, avec ces mots : *Candida Pax.* Sur un grand nombre de médailles Grecques, la Paix ou Εἰρήνη eſt repréſentée avec les ſymboles de Cérès. Sur une médaille d'Agrippine, épouſe de Claude, on voit une tête de femme couronnée d'épis, & ayant deux autres épis qui ſortent de ſon ſein. La légende porte ΕΙΡΗΝΗ. L (*anno*) ΙΒ (XII). Sur une médaille de Titus, une femme tient des épis de la main droite & un caducée de la gauche avec la même légende. *Cette note eſt tirée auſſi de la traduction des* Faſtes d'Ovide *par M. Bayeux, qu'on trouve chez Barrois l'aîné.*

(3) Plutarch. Syll. p. 50, 51.

(4) Conſ. Philoſtr. Imag. p. 737.

a une copie au jardin des Tuileries à Paris. L'enfant qui eſt d'une hauteur égale à celle des épis de bled & des fruits de la corne d'abondance du Nil, eſt le ſymbole d'une grande fertilité; tandis que les enfans qui dépaſſent cette corne d'abondance & les fruits qui en ſortent, repréſentent la ſtérilité & la diſette. Pline nous donne l'explication (1) de cette allégorie : » Si la crue » du Nil ne paſſe pas douze coudées, on eſt ſûr » qu'il y aura famine en Egypte; comme auſſi » lorſque ſa crue paſſe ſeize coudées «.

Dans la collection de Roſſi on a jugé à propos d'omettre ces enfans dans la gravure qu'on y donne de cette ſtatue du Nil.

Quant aux allégories ſatyriques, elles doivent entrer auſſi dans cette ſeconde claſſe. Telle eſt, par exemple, celle de l'âne de Gabrias (2), qui portoit la ſtatue d'Iſis, & qui s'arrogeoit les honneurs qu'on rendoit à l'image de cette déeſſe : peut-on repréſenter d'une manière plus ſenſible & plus énergique l'orgueil du peuple qui rampe ſous les grands ?

On pourroit ſuppléer à ce qui manque à la haute allégorie par la commune, ſi celle-ci n'avoit pas eu le même ſort que la première. Nous ne ſavons plus, par exemple, de quelle manière on a repréſenté Pitho ou la déeſſe de la Perſua-

(1) Plin. Hiſt. Nat. Liv. XVIII, Chap. 18. trad. de M. Poinſinet de Sivry. Agoſt. Dialog. III, p. 104.

(2) Gabriæ, Fab. p. 169. in Æſop. fab. Venet. 1709. in-8°.

ſion, ni comment Praxitèle a peint Parégore, déeſſe de la Conſolation, dont parle Pauſanias (1). L'Oubli (2) avoit un autel à Rome ; & cette idée abſtraite y étoit peut-être auſſi perſonnifiée. Cela nous fait penſer à la Chaſteté, dont on trouve l'autel ſur quelques médailles (3), ainſi que celui de la Peur (4), à laquelle Théſée a ſacrifié.

Quoi qu'il en ſoit, les artiſtes modernes ont négligé, juſqu'à préſent, de raſſembler pour leur uſage les allégories des anciens qui nous ſont parvenues, parmi leſquelles il y en a pluſieurs dont la ſignification nous eſt inconnue ; d'ailleurs les poëtes & les anciens monumens nous offrent de précieux matériaux pour l'allégorie. Ceux qui de nos jours & du tems de nos pères ont voulu enrichir cette ſcience, & qui ont cherché à inſtruire & à éclairer les artiſtes, auroient dû puiſer à des ſources auſſi pures & auſſi fécondes. Il y eut néanmoins une époque où la tourbe des ſavans ſe ligua avec une véritable fureur contre le bon goût. Le vrai & le naturel ne parurent à leurs yeux que ſimplicité puérile, & ils crurent devoir mettre par-tout de l'eſprit. On les vit ſe diſputer à l'envi la gloire d'inventer des deviſes & des emblêmes non-ſeulement pour les artiſtes, mais encore pour les philoſophes & pour les théolo-

(1) Pauſan. Lib. I, Cap. 43, p. 105. l. 7.
(2) Plutarch. Sympoſ. Lib. IX, Queſt. 6.
(3) Vaillant, Numiſm. Imp. Tom. II, p. 135.
(4) Plutarch. Vit. Theſ. p. 26.

giens ; & il n'y eut plus de bonne fête ſans allégories, qu'on chercha à rendre plus ou moins inſtructives par des inſcriptions qui ſervoient à en expliquer le ſens ou à faire connoître ce qu'elles ne devoient point ſignifier. Tels ſont les tréſors pour la découverte deſquels on fouille encore : or, comme cette ſcience étoit devenue une eſpèce de mode, on oublia entièrement l'allégorie des anciens.

La Libéralité (1) étoit repréſentée par les anciens ſous la figure d'une femme qui d'une main tient une corne d'abondance, & de l'autre une table de congiaire Romain (2). Cette Libéralité Romaine parut ſans doute trop ſobre & trop économe ; l'on en imagina une autre (3) à laquelle on donna à chaque main une corne d'abondance, dont l'une même eſt renverſée, afin qu'elle répande mieux les richeſſes qu'elle contient. On lui mit auſſi ſur la tête un aigle, dont j'ignore abſolument la ſignification. D'autres (4) ont préféré de donner à la Libéralité un vaſe dans chaque main.

---

(1) Agoſt. Dialog. II, p. 66, 67. Numiſm. Muſell. Imp. Rom. tab. 115.

(2) Sur les médailles Romaines, la *Libéralité* porte une tablette carrée, piquée d'un certain nombre de points qui indiquent la quantité ou de grains, ou de vin, ou d'argent que l'Empereur donnoit. Une médaille de Pertinax nous offre la *Libéralité* tenant d'une main la corne d'abondance, & de l'autre cette tablette, où ſont marqués différens nombres. Sur une médaille d'Adrien elle répand une corne d'abondance. *Note du Traducteur.*

(3) Ripa, Iconol. n°. 87.

(4) Theſaur. de arguta dict.

L'Eternité (1) étoit chez les anciens repréſentée aſſiſe ſur une boule, ou plutôt ſur une ſphère, tenant une lance à la main; ou elle étoit debout, ayant la boule dans une main (2), & reſſembloit d'ailleurs à la première; quelquefois auſſi on lui voit un voile flottant autour de la tête (3). C'eſt ſous ces différentes formes que l'Eternité eſt repréſentée ſur les médailles de l'impératrice Fauſtine. Les allégoriſtes modernes ont regardé cet emblême comme trop ſuperficiel & trop ſimple: ils (4) nous en ont donné une image auſſi terrible que l'éternité même l'eſt pour la plupart du monde; ſavoir, un monſtre dont le buſte, juſqu'à la poitrine, eſt d'une femme qui dans chaque main tient une boule; le reſte du corps eſt formé d'une queue de ſerpent parſemée d'étoiles, laquelle forme un cercle en ſe repliant ſur elle-même.

La Prévoyance (5) eſt ordinairement repréſentée avec une boule à ſes pieds, & tenant une lance à la main. Sur une médaille de l'empereur Pertinax (6), cette vertu tient une main étendue vers une boule qui ſemble tomber du ciel. Les modernes ſe ſont imaginés qu'une femme avec

(1) Numiſm. Muſell. Imp. Rom. tab. 107.
(2) Ibid. tab. 106.
(3) Ibid. tab. 105.
(4) Ripa, Iconol. Part. I, n°. 53.
(5) Agoſt. Dial. p. 57. Numiſm. Muſell. loco cit. tab. 68.
(6) Agoſt. loco cit.

deux viſages (1) ſeroit un emblême plus ſpirituel & plus ſignificatif.

Quelques médailles de l'empereur Claude nous repréſentent la Conſtance aſſiſe ou debout (2), ayant le caſque en tête & une lance à la main gauche. Quelquefois auſſi cette vertu eſt ſans caſque & ſans lance ; mais elle tient toujours l'index élevé vers le viſage dans l'attitude d'une perſonne plongée dans une profonde réflexion. Chez nos modernes, cette allégorie n'a pu ſubſiſter ſans l'addition d'une colonne (3).

Il me ſemble que Céſar Ripa s'eſt trouvé ſouvent lui-même embarraſſé à expliquer ſes allégories : la figure de la Chaſteté tient chez lui (4) d'une main une diſcipline (laquelle, pour le dire en paſſant, eſt un inſtrument peu propre à exciter à la continence), & de l'autre un crible. Il eſt à croire que l'auteur dont Ripa a pris cet emblême a voulu déſigner par là la veſtale Tuccia ; mais notre iconologiſte, à qui cette idée n'eſt pas entrée dans l'eſprit, en a donné une explication ſi forcée qu'elle ne mérite point qu'on la réfute.

Qu'on ne penſe néanmoins pas, d'après ce que je viens de dire, que mon intention ſoit de diſputer à notre ſiècle la gloire de pouvoir in-

(1) Ripa, Iconol. Part. I, n°. 135.

(2) Agoſt. Dialog. II, p. 47.

(3) Ripa, Iconol. Part. I, n°. 31.

(4) Ibid. Part. I, n°. 25.

venter de nouvelles figures allégoriques ; il faudroit ſeulement que ceux qui ſe propoſent de courir cette carrière, ſe fiſſent quelques principes d'après les différentes manières de voir les choſes.

Jamais les Grecs ni les Romains ne ſe ſont écartés de la noble ſimplicité ; mais Romain de Hoogh a cru devoir prendre une route exactement contraire dans ſes *Monumens des nations anciennes.* On peut appliquer à pluſieurs idées de cet écrivain ce que Virgile dit de l'orme qu'il place dans l'enfer :

Hanc ſedem ſomnia vulgò
Vana tenere ferunt, foliiſque ſub omnibus hærent.

ÆNEID. VI.

Les anciens avoient l'art de rendre leurs allégories faciles à comprendre, en employant des ſignes qui y fuſſent propres & qui ne puſſent pas être appliquées à d'autres idées, à l'exception néanmoins de quelques-unes, dont nous avons parlé plus haut ; & c'eſt d'après leur exemple qu'il faudroit éviter cette ambiguité qu'offrent les allégories des modernes (1), chez qui le cerf ſert tout à-la-fois à repréſenter le baptême, la vengeance, le remord & l'adulation ; & qui prennent le cèdre pour le ſymbole d'un prédicateur & des vanités du monde, d'un ſavant & d'une femme morte en couche.

(1) *Voyez* Picinelli, Mund. Symb.

La ſimplicité & la clarté accompagnoient toujours chez les anciens une certaine convenance. Le porc, qui chez les Egyptiens étoit l'emblême d'un ſcrutateur des ſecrets de la nature (1), auroit été regardé, ainſi que tous les porcs que Ripa & les autres modernes ont employés dans leurs allégories, comme des figures malſéantes; ſi ce n'eſt dans les cas où cet animal ſervoit de ſymbole de la ville, ainſi qu'on le voit ſur les médailles d'Eleuſis (2).

Enfin, les anciens avoient ſoin que la choſe repréſentée eût toujours un rapport éloigné avec le ſigne repréſentatif. Outre ces règles, il ſeroit néceſſaire de ſe faire une loi de choiſir, autant qu'il eſt poſſible, des allégories dans la mythologie & dans l'hiſtoire ancienne.

On a repréſenté, par exemple, ſous l'emblême de Caſtor & de Pollux (3), deux frères de la maiſon de Barbarigo, qui ont ſuccédé immédiatement l'un à l'autre dans la dignité de Doge de Veniſe (4). On ſait que, ſuivant la fable, Pollux

(1) Shaw, Voyag. Tom. I.

(2) Haym, Teſoro Brit. Tom. I, p. 219. Ce même type ſe trouve auſſi ſur une cornaline du Cabinet de Stoſch, où l'on voit un porc au deſſus duquel eſt une maſſue d'Hercule, devant lui un coq qui tient un épi de bled à ſon bec, & derrière lui un caducée. On peut conſulter la note *bbb*, du premier livre de la Traduction des *Faſtes d'Ovide* par M. Bayeux, où l'on trouvera des recherches curieuſes ſur le ſacrifice qu'on faiſoit du porc à Cérès & à quelques autres divinités. *Note du Traducteur.*.

(3) Egnatius, de exempl. illuſtr. Viror. Venet. Lib. V, p. 153.

(4) Numiſm. Barbarig. gent, 8°, 37. Padova, 1732, fol.

partagea avec ſon frère Caſtor l'immortalité que Jupiter n'avoit accordée qu'à lui ſeul; & dans l'allégorie, Pollux, comme ſucceſſeur de ſon frère mort avant lui, & qui eſt repréſenté par une tête de mort, lui préſente un ſerpent qui eſt le ſymbole de l'éternité; ce qui ſert à indiquer que le frère mort ſe trouvoit immortaliſé par le gouvernement de celui qui vivoit, ainſi que celui-ci s'étoit rendu lui-même immortel. Sur le revers d'une médaille imaginaire qu'on trouve dans un recueil d'emblêmes, on voit un arbre duquel tombe une branche arrachée, avec cette inſcription tirée de l'Eneïde de Virgile:

Primo avulſo, non deficit alter.

Une médaille de Louis XIV offre une allégorie qui mérite d'être citée ici. Cette médaille (1) fut frappée lorſque le duc de Lorraine, qui s'étoit rangé alternativement du parti de la France & de l'Autriche, ſe vit obligé de quitter ſes états, après la priſe de Marſal. Le duc eſt repréſenté ſous la figure de Protée, lorſque Ménélaüs le vainquit par artifice, & le garotta, après qu'il eut pris toutes les formes poſſibles; dans le fond on voit Marſal, & l'année de la reddition de cette place eſt marquée ſur l'exergue. Cette inſcription: *Protei artes deluſæ*, ſert d'explication à l'allégorie, qui n'en avoit pas beſoin.

Pour exemple de l'allégorie commune, on peut

(1) Médailles de Louis le Grand, année 1663. Paris, 1702. fol.

citer la Patience ou plutôt le Deſir paſſionné, ſous la figure d'une femme qui, les deux mains jointes, conſidère attentivement une clepſydre (1).

Juſqu'à préſent aucun de nos inventeurs d'allégories à l'uſage des artiſtes, n'a puiſé dans les ſeules ſources de l'antiquité; & dans toute l'Iconologie de Ripa, il n'y a que deux ou trois allégories qui ſoient paſſables:

Apparent rari nantes in gurgite vaſto;

& dont le Travail mal employé ou la Peine perdue (2), repréſenté par un More qui ſe lave, eſt peut-être encore la meilleure. On trouve dans quelques livres de bonnes allégories qui y ſont cachées, ainſi que la Bêtiſe & ſon temple (3) le ſont dans le corps des ſpectateurs: & ce ſont ces allégories qu'il faudroit receuillir & communiquer aux artiſtes, pour qui on rendroit, par ce moyen, les feuilles périodiques plus intéreſſantes. Si les tréſors de la littérature & de l'éloquence concouroient aux progrès de l'art, on verroit peut-être arriver un tems où le peintre rendroit auſſi bien ſur la toile une ode qu'une tragédie.

Je me haſarderai à indiquer ici moi-même une ou deux allégories: ce ſont les règles ſoutenues par l'exemple qui nous inſtruiſent le mieux. Je

(1) Theſaur. de argut. dict.

(2) Ripa, Iconol. Part. II, p. 166.

(3) Spectator, edit. 1724. Vol. II, p. 201.

trouve par-tout l'Amitié fort mal repréſentée, & les allégories que j'en connois ne méritent même pas la peine qu'on les critique : elles portent preſque toutes des banderoles volantes avec des inſcriptions ; & l'on ſait combien cela ſuppoſe de profondeur d'idées.

Il me ſemble qu'il faudroit repréſenter cette belle vertu, qui ennoblit l'homme, par les figures de deux amis immortels des tems héroïques, Théſée & Pirithoüs. On trouve ſur des pierres gravées (1) des têtes du premier ; & ſur une autre pierre, de la main de Philemon (2), on voit ce héros avec la maſſue qu'il a enlevée à Périphète, fils de Vulcain. On peut donc rendre Théſée reconnoiſſable aux yeux de ceux qui ſont verſés dans l'antiquité. Pour la repréſentation de l'amitié dans un danger très-éminent, on pourroit faire ſervir un tableau qui ſe trouvoit à Delphes, & dont Pauſanias donne la deſcription (3) : on y voyoit Théſée combattant contre les Theſprotes, en tenant d'une main ſon épée, & de l'autre celle de ſon ami qu'il lui avoit arrachée du côté. On pourroit auſſi faire ſervir d'allégorie pour ce ſujet, le moment où Théſée & Pirithoüs contractent & ſe jurent une amitié éternelle, de la manière dont Plutarque (4) nous l'a décrit. Je ſuis ſurpris de

(1) Canini, Images des Héros, n°. 1.

(2) Stoſch, Pierres gravées, Pl. 51.

(3) Pauſan. Lib. X, p. 870, 71.

(4) Vit. Theſ. p. 29.

n'avoir

n'avoir trouvé parmi les emblêmes des grands hommes de la maiſon Barbarigo, aucun qui eût pour objet une amitié rare & immortelle. Nicolas Barbarigo en a offert néanmoins le modèle : il avoit lié avec Marc Triviſan une amitié qui mérite un monument éternel,

Monumentum ære perennius,

& dont le ſouvenir eſt conſervé dans un petit écrit qui eſt fort rare (1).

Le fait ſuivant, pris d'un uſage ancien, peut fournir une image allégorique de l'Ambition. Plutarque (2) nous apprend que c'étoit à tête découverte qu'on rendoit culte à l'Honneur. Tous les autres ſacrifices, à l'exception de ceux à Saturne (3), ſe faiſoient avec la tête couverte. Ce même écrivain penſe (4) que c'eſt la manière dont les hommes ſe ſervent ordinairement pour ſe témoigner du reſpect les uns aux autres, qui a donné lieu à cette partie du rite ; quoique néanmoins le contraire puiſſe auſſi avoir eu lieu. Il ſe pourroit d'ailleurs que ce culte (5) vînt des Pélaſges, qui avoient coutume de faire leurs ſacrifices à tête découverte. On repréſente l'Honneur ſous la figure d'une femme (6) couronnée de lauriers, qui d'une

(1) De monſtroſa amicitia reſpectu perfectionis inter Nic. Barbar. & Marc Triviſan. Venet. ap. Franc. Baba. 1628. in-4°.

(2) Vit. Marcell. Ortelli Capita Deor. Lib. II, fig. 41.

(3) Thomaſin. Donar. Vett. Cap. 5.

(4) Plutarch. Quæſt. Rom. p. 266. F.

(5) Vulp. Latium, Tom. I, Lib. I, Cap. 27, p. 406.

(6) Agoſt. Dialog. II. p. 81.

main tient une corne d'abondance, & de l'autre une haſte. Sur une médaille de l'empereur Vitellius (1), on voit l'Honneur, qui ſert de compagne à la Vertu, repréſentée par la figure d'un homme qui porte le caſque en tête. Les têtes de ces mêmes vertus ſe trouvent ſur une médaille de Codrus & Calenus (2).

C'eſt d'Homère qu'il faudroit prendre l'idée d'une allégorie de la Prière: Phénix tâche d'adoucir la colère d'Achille par l'allégorie ſuivante (3): » Apprenez, ô Achille! que les Prières ſont filles » de Jupiter ; elles ſont devenues courbées à » force de ſe proſterner. L'inquiétude & les rides » profondes ſont gravées ſur leur viſage ; elles » forment le cortége de la déeſſe Até, & marchent à ſa ſuite. Cette déeſſe paſſe d'un air fier » & dédaigneux, & parcourant d'un pied léger » tout l'univers, elle afflige & tourmente les miſérables humains ; elle tâche d'éviter les Prières » qui la pourſuivent ſans ceſſe, & qui s'occupent » à guérir les malheureux qu'elle a bleſſés. Ces » filles de Jupiter, ô Achille! verſent leurs bienfaits ſur celui qui les honore ; mais ſi quelqu'un » les dédaigne & les rejette, elles conjurent leur » père d'ordonner à la déeſſe Até de le punir, à » cauſe de la dureté de ſon cœur «.

(1) Agoſt. loco cit.

(2) Ibib. & Beger, Obſervat. in Numiſm. p. 56.

(3) Il. *i.* v. 498. Conf. Heraclides Pontic. de Allegoria Homeri, 457, 58.

Il ſeroit facile auſſi de former une nouvelle allégorie d'une ancienne fable connue. Salmacis & le jeune homme qu'elle aima ſi éperdument, furent changés en une fontaine dont les eaux rendoient efféminés les hommes qui s'y baignoient; de manière que

> Quiſquis in hos fontes vir venerit, exeat inde
> Semivir : & tactis ſubitò molleſcat in undis.
>
> OVID. Metam. Lib. IV.

Cette fontaine étoit près d'Halicarnaſſe, dans la Carie. Vitruve (1) ſe flatte d'avoir trouvé le véritable ſens de cette fable : » Lorſque Mélas & » Arenavias, dit-il, menèrent une partie des ha- » bitans de la ville d'Argos & de Trézène pour » habiter en ce lieu, ils en chaſſèrent les bar- » bares Cariens & Lélègues, qui s'étant retirés » dans les montagnes, ſe mirent à faire des cour- » ſes ſur les Grecs & à ravager tout le pays par » leurs brigandages. En ce tems-là un des habi- » tans ayant reconnu la bonté de cette fontaine, » y bâtit une loge dont il fit un cabaret garni de » tout ce qui étoit néceſſaire, eſpérant y faire » quelque gain ; & en effet il réuſſit ſi bien en » ſon exercice, que les barbares y vinrent comme » les autres, & s'accoutumèrent, en vivant avec » les Grecs, à la douceur de leurs mœurs, & » changèrent ainſi leur naturel farouche volon- » tairement & ſans contrainte «. La manière or-

(1) Architect. Liv. II, Chap. 8.

dinaire de repréſenter cette fable même eſt connue des artiſtes : le conte de Vitruve pourroit leur fournir l'allégorie d'un peuple rendu civiliſé & humain, ainſi que les Ruſſes le furent par Pierre-le-Grand. La fable d'Orphée eſt très-applicable au même ſujet : tout ne dépend que de l'expreſſion plus ou moins forte qu'il faudroit donner aux figures.

Si ce que je viens de dire de l'allégorie en général ne ſuffit pas pour en prouver la néceſſité dans la peinture, il faudra convenir du moins, je penſe, que les exemples que j'en ai cités juſtifient mon aſſertion : » Que la peinture étend ſon » empire ſur des objets qui ne tombent pas ſous » les ſens «.

Les deux grands ouvrages de peinture allégorique que j'ai nommés dans mes Réflexions ſur l'imitation des artiſtes Grecs, ſavoir, la galerie du Luxembourg & la coupole de la bibliothèque impériale à Vienne, peuvent ſervir à prouver avec quel ſuccès & quel feu poétique Rubens & Gran ont ſu employer l'allégorie.

Rubens a cherché à repréſenter Henri IV comme un vainqueur humain & pacifique, qui témoigna de l'indulgence & de la bonté même envers ceux qui s'étoient rendus coupables de rebellion & de lèze-majeſté. Il repréſenta ſon héros ſous la figure de Jupiter qui ordonne aux dieux de punir les vices & de les plonger dans l'abîme. Apollon & Minerve décochent leurs flèches ſur

ces vices, repréſentés par les figures allégoriques de monſtres qui tombent tumultueuſement par terre. Mars en fureur veut tout détruire ; mais Vénus, comme emblême de l'Amour, retient doucement le bras du dieu de la guerre. L'expreſſion de Vénus eſt ſi grande, qu'on croit entendre cette déeſſe adreſſer ces paroles à Mars : » Que la colère ne vous emporte point contre » les Vices ; ils ſont aſſez punis «.

La coupole de Vienne, par Daniel Gran (1), eſt une allégorie qui a pour objet la bibliothèque impériale, & toutes les figures ſont des branches d'une même ſouche. C'eſt un vrai poème en peinture, qui ne commence point par les œufs de Léda ; mais, à l'exemple d'Homère, qui chante tout de ſuite la colère d'Achille, le peintre n'a immortaliſé que les ſoins généreux avec leſquels l'empereur a protégé les ſciences ; il a repréſenté auſſi les préparatifs pour la bâtiſſe de cette bibliothèque.

La majeſté impériale paroît ſous la figure d'une femme aſſiſe avec un riche ornement de tête ; ſur ſa poitrine pend à une chaîne un cœur d'or, emblême du caractère humain & bienfaiſant de l'empereur. Cette figure donne, avec le bâton de commandement, des ordres pour la bâtiſſe de la bibliothèque. A ſes pieds eſt aſſis un Génie avec des équerres, des palettes, des ciſeaux, &c.

(1) *Voyez* Repræſentatio Bibliothecæ Cæſareæ, Viennæ, 1737. fol. obl.

tandis qu'un autre Génie plane au deſſus de ſa tête avec les figures des trois Graces, pour indiquer le bon goût qui règne dans tout l'édifice. A côté de la figure principale eſt aſſiſe celle de la Libéralité en général, tenant à la main une bourſe remplie ; au deſſus d'elle eſt un Génie avec la table de Congiaires Romains ; & derrière elle on voit la Libéralité Autrichienne, couverte de ſon manteau parſemé d'alouettes. Près de là ſont des Amours qui reçoivent les tréſors & les récompenſes qui ſortent de la corne d'abondance, pour les diſtribuer aux ſavans & aux artiſtes, particulièrement à ceux qui ſe ſont rendus recommandables à la bibliothèque. L'Exécution perſonnifiée par une figure allégorique, tient les yeux fixés ſur la figure qui diſtribue ces ordres ; tandis que trois Amours montrent l'orthographie de la bibliothèque. A côté de cette figure eſt un Vieillard occupé à prendre, ſur une table, les dimenſions du plan de l'édifice. A ſes pieds on voit un Génie qui tient un chas, pour indiquer l'exacte exécution du plan projeté. Près du Vieillard eſt aſſiſe l'Invention ingénieuſe, tenant de la main droite une ſtatue d'Iſis, & de la gauche un livre, pour donner à connoître que la nature & l'étude ſont les ſources de l'invention, dont les ſolutions difficiles à réſoudre ſont indiquées par le Sphinx qui eſt à ſes pieds.

La comparaiſon que j'ai faite de cet ouvrage avec le grand plafond de le Moine à Verſailles,

n'a eu pour objet que de mettre en parallèle les deux plus grands ouvrages de notre tems, en ce genre, qui exiſtent en Allemagne & en France. La galerie de le Brun, pareillement à Verſailles, eſt ſans contredit, après celui de Rubens, l'ouvrage le plus poétique que la peinture ait produit; & la France peut ſe glorifier, avec raiſon, que cette galerie de le Brun & celle de Rubens au Luxembourg, ſont les plus ſavantes allégories qui ſoient ſorties de la palette d'un peintre.

La galerie de le Brun repréſente, en neuf grands & dix-huit petits compartimens, l'hiſtoire de Louis XIV, depuis la paix des Pyrénées juſqu'à celle de Nimègue. Le tableau où le roi prend la réſolution de faire la guerre contre la Hollande, contient ſeul une alluſion auſſi riche que ſublime de preſque toute la mythologie, mais qui demande une trop longue deſcription pour être placée ici. Qu'on juge par deux petites compoſitions, parmi ces tableaux, de tout ce que l'artiſte a été en état de concevoir & de rendre ſur la toile : l'une repréſente le Paſſage du Rhin par les François : » Le héros (1) y paroît la foudre » à la main ſur un char militaire, qu'Hercule, » déſignant la valeur héroïque, pouſſe à travers » les flots agités ; l'Eſpagne eſt entraînée par le » torrent ; le dieu du Rhin épouvanté laiſſe tom- » ber ſon gouvernail ; des Victoires qui volent,

(1) Lepicié, Vies des premiers Peintres du Roi, Tome I, page 64.

» tiennent des boucliers où ſont écrits les noms » des villes priſes après ce fameux paſſage : L'Eu- » rope enfin paroît dans l'admiration «.

Un autre morceau repréſente la concluſion du traité de paix. » La Hollande, malgré l'aigle de » l'empire qui la retient par ſa robe, court au » devant de la Paix qui deſcend des cieux avec » les Jeux & les Plaiſirs qui répandent des fleurs » de toutes parts ; la Vanité couronnée de plumes » de paon, veut empêcher l'Eſpagne & l'Alle- » magne d'imiter leur alliée ; mais voyant l'antre » où ſe forgeoient leurs armes foudroyé, & en- » tendant la Renommée en l'air qui les menace, » ces puiſſances ſe tournent auſſi du côté de la » Paix «. La première de ces allégories peut être comparée à la deſcription ſublime qu'Homère nous a donnée de Neptune pouſſant ſur la plaine liquide ſes chevaux infatigables & plus légers que les vents.

Malgré ces grands exemples, il ne manquera cependant pas de ſe trouver encore des adverſaires de l'allégorie dans la peinture, de même que les tableaux d'Homère en ont rencontré de tous les tems, & dans l'antiquité même. Il y a des gens dont la délicateſſe eſt ſi grande, qu'ils ſe trouvent révoltés de voir la fable placée à côté de la vérité : la ſeule figure allégorique d'un fleuve dans une compoſition de l'eſpèce qu'on appelle ſacrée, ſuffit pour leur cauſer du ſcandale. C'eſt ainſi que le Pouſſin a été blâmé pour avoir per-

ſonnifié le Nil, dans ſon tableau de Moïſe ſauvé des eaux (1). Un plus fort parti encore s'eſt déclaré contre la clarté de l'allégorie ; & l'on peut dire que le Brun a trouvé ſur ce point des juges fort ſévères, & qu'il en a même encore peu de favorables. Mais qui eſt-ce qui ignore que ce n'eſt que le tems & la relation des choſes qui les rendent intelligibles ou difficiles à comprendre? Lorſque Phidias donna une tortue à ſa Vénus (2), peu de monde, ſans doute, comprit d'abord l'idée que l'artiſte attachoit à cet attribut ; & celui qui le premier oſa donner des liens à la déeſſe de l'amour, haſarda ſans doute beaucoup. Avec le tems ces attributs allégoriques ſont auſſi connus que l'eſt la figure principale même qu'ils accompagnent. D'ailleurs l'allégorie eſt, en géneral, un peu énigmatique, ainſi que Platon (3) l'a remarqué de la poéſie, & c'eſt une ſcience qui n'eſt pas à la portée de tout le monde. Si le ſoin d'être clair pour ceux qui regardent un tableau comme une aſſemblée tumultueuſe devoit déterminer le peintre, il faudroit qu'il écartât alors toutes les idées poétiques & extraordinaires que ſon ſujet pourroit lui inſpirer. L'intention du célèbre Fréderic Barroche, en peignant, dans ſon tableau du

(1) Ce même fait hiſtorique, peint auſſi par le Pouſſin, ſe trouve à la galerie électorale de Dreſde. On y voit avec quel avantage ce peintre s'eſt ſervi dans cette compoſition de la figure perſonnifiée du Nil.

(2) Baldinucci Notiz. de' Profeſſ. del diſegno, p. 118.

(3) Plato, Alcibiad. II, p. 457. l. 30.

martyre de S. Vitalis, une ceriſe (1) qu'une jeune vierge tient au deſſus d'un pivert qui cherche à l'attraper, dut certainement paroître obſcure au plus grand nombre : la ceriſe ſert à indiquer le tems de l'année auquel le ſaint ſouffrit le martyre.

Toutes les grandes machines, ainſi que les édifices publics, les palais, &c. exigent des peintures allégoriques qui ſoient analogues au local où l'on veut les employer. Ce qui eſt grand par ſoi-même doit avoir des parties qui y ſoient aſſorties : l'élégie n'eſt pas faite pour célébrer les grandes choſes. Mais les fables ſont-elles toutes des allégories à la place qu'elles occupent ? Je crois qu'on ne peut pas plus les regarder comme telles, que d'attribuer au Doge le même pouvoir en terre ferme, qu'il a réellement à Veniſe ; & ſi je ne me trompe, la galerie du palais Farnèſe ne doit pas être miſe au nombre des ouvrages allégoriques. Peut-être n'ai-je pas rendu juſtice à Annibal Carrache en ne m'arrêtant pas à lui dans cet endroit de mon ouvrage : on ſait (2) que le duc d'Orléans avoit demandé à Coypel qu'il peignît dans ſa galerie l'hiſtoire d'Enée.

Le Neptune (3) de Rubens qui eſt à la ga-

(1) Argenville, Abrégé de la Vie des Peintres, paroît ne pas avoir compris le mot Italien *Ciliega* ; mais comme il vit cependant qu'il devoit avoit rapport au printems, il a cru que c'étoit le nom d'un oiſeau d'été. Cet écrivain n'a point parlé du ſujet même du tableau ; il ne s'eſt arrêté qu'à la figure de la jeune Vierge.

(2) Lepiçié, Vies des premiers Peintres, Part. II, p. 17, 18.

(3) Recueil d'Eſtampes de la galerie de Dreſde, fol. 48.

lerie électorale de Dreſde, fut exécuté par ce peintre pour la magnifique entrée de l'Infant Ferdinand d'Eſpagne, comme gouverneur des Pays-bas, à Anvers, où ce chef-d'œuvre ſervit de tableau allégorique à un arc de triomphe (1). Le dieu des mers qui, chez Virgile, commande aux flots de s'appaiſer, ſervit à l'artiſte de figure allégorique pour repréſenter l'heureuſe navigation & le débarquement de l'Infant à Gènes, après avoir eſſuyé une forte tempête; mais aujourd'hui ce tableau ne peut plus repréſenter que le Neptune de Virgile.

Vaſari (2) a jugé, d'après l'idée généralement reçue des peintures placées dans un local tel que celui dont je viens de parler, lorſqu'il veut trouver dans le fameux tableau de Raphaël au Vatican, connu ſous le nom de l'Ecole d'Athènes, une allégorie, c'eſt-à-dire, une comparaiſon de la philoſophie & de l'aſtrologie avec la théologie; quoiqu'il ne faille y chercher (3) que ce qui ſe préſente d'abord à l'œil, ſavoir, une ſimple repréſentation de l'Ecole d'Athènes.

Dans l'antiquité, au contraire, chaque repréſentation de l'hiſtoire d'un dieu ou d'une déeſſe, dans le temple qui lui étoit conſacré, devoit en même tems être regardée comme un emblême;

(1) Pompa & introitus Ferdinandi Hiſp. Inf. p. 15. Antv. 1641. fol.

(2) Vaſari, Vite de' Pittori, &c. Part. III, Vol. I, p. 76.

(3) Chambray, Idée de la Peinture, p. 107, 108. Bellori, Deſcriz. delle Imagini dipinte da Rafaello, &c.

toute la mythologie n'étant qu'une ſérie d'allégories. Les dieux d'Homère, dit un ancien, ſont des idées ſenſibles & palpables des différentes puiſſances de la nature ; ce ſont des ombres & des voiles ſous leſquels ſont cachées des intentions ſublimes. Ce n'eſt que comme une allégorie de cette eſpèce qu'on regardoit les amours de Jupiter & de Junon, peints ſur le plafond du temple de cette déeſſe à Samos : Jupiter y étoit l'emblême de l'air (1), & Junon celui de la terre.

Il eſt tems que je m'explique auſſi ſur ce que j'ai dit du tableau de Parrhaſius, où cet artiſte peignit le mélange des différentes paſſions contraires qui caractériſoient le peuple d'Athènes. Je releverai, en même tems, une erreur que j'ai avancée dans mon ouvrage : au lieu du nom du peintre que je viens de citer, j'ai mis celui d'Ariſtide, qu'on appeloit en général le peintre de l'ame. Il paroît, par ce que vous dites dans votre lettre, que vous vous faites une idée fort facile de l'exécution du tableau de Parrhaſius ; & ſuivant vous, ce peintre, pour rendre ſes conceptions plus ſenſibles, partagea ſon ſujet en pluſieurs tableaux. Ce ne fut pas là ſans doute la manière de voir de l'artiſte. L'on ſait que le ſculpteur Léocharès fit une ſtatue du peuple d'Athènes, & il y avoit auſſi un temple ſous ce nom (2), dont les ta-

(1) Heraclid. Pontici Allegor. Homeri, p. 443, 462. inter Th. Gale Opuſc. Mythol.

(2) Joſephi Antiquit. Lib. XIV, Cap. 8, p. 699. edit. Haverc.

bleaux, qui avoient pareillement le peuple d'Athènes pour objet, paroiſſent avoir été exécutés dans le goût de l'ouvrage de Parrhaſius. On n'a pas pu encore en donner une compoſition qui ait paru ſatisfaiſante (1); & lorſqu'on a voulu le faire par le moyen de l'allégorie, on a produit des ouvrages monſtrueux, tel que celui qu'a conçu un écrivain moderne (2). Le tableau de Parrhaſius ſera donc toujours une preuve que les anciens ont été plus ſavans que nous dans l'allégorie.

Ce que j'ai dit de l'allégorie en général, peut être appliqué auſſi à l'allégorie des ornemens en particulier; mais comme vous faites, dans votre lettre, quelques remarques ſur ce ſujet, je crois devoir y répondre en peu de mots.

Dans toutes les eſpèces d'ornemens, il faut principalement obſerver, 1°. qu'ils ſoient analogues à la nature de la choſe & du local, & qu'ils ne s'écartent point de la vérité; 2°. qu'ils ne ſoient point les productions d'un caprice arbitraire.

La première règle, qui eſt preſcrite à tous les artiſtes ſans exception, exige qu'ils obſervent une certaine convenance entre les différentes parties, & un rapport exact entre les ornemens & le lieu qu'ils veulent en décorer.

Non ut placidis coeant immitia. HOR.

(1) Dati, Vite de' Pittori, p. 73.

(2) Theſaur. Idea Argut. dict. Cap. III, p. 84.

Il ne faut point allier le profane au ſacré, ni le terrible au ſublime ; voilà pourquoi on déſapprouve les têtes de bélier (1) placées dans les métopes des colonnes Doriques de la chapelle du palais du Luxembourg, à Paris.

La ſeconde règle exclud certaines libertés, & circonſcrit les architectes & les décorateurs dans des bornes plus étroites encore que celles dans leſquelles doivent ſe tenir les peintres mêmes. Ces derniers ſont quelquefois obligés de ſe conformer à la mode actuelle dans leurs compoſitions hiſtoriques ; & ce ſeroit manquer de ſageſſe que de vouloir toujours ſe tranſporter, en imagination, avec ſes perſonnages, dans la Grèce. Mais les édifices & les autres ouvrages publics, qui doivent réſiſter plus long-tems aux ſiècles, exigent auſſi des ornemens dont les périodes ſoient plus longs que la durée des modes qui diſtinguent les coſtumes des peuples ; c'eſt-à-dire, que le goût de ces monumens doit pouvoir mériter l'approbation de pluſieurs générations, ou, ce qui revient au même, qu'ils doivent être exécutés ſuivant les règles & dans le goût de l'antiquité ; ſans quoi, il y a tout lieu de craindre que ces ornemens ne ſoient hors de mode avant même que l'édifice auquel on veut les employer ne ſoit achevé de bâtir.

La première de ces règles conduira l'artiſte à l'allégorie, & la ſeconde à l'imitation de l'anti-

(1) Blondel, Maiſons de plaiſance, Tom. II, p. 26.

quité ; & cela regarde principalement les ornemens de détail.

J'appelle ornemens de détail ou petits ornemens, ceux qui ne ſont point ſeuls un tout, & qui ne ſervent que d'acceſſoires aux grands. Les ouvrages en coquillages & les conques n'ont été employés par les anciens que lorſque la fable de Vénus ou de quelque dieu marin rendoit cette eſpèce d'ornement néceſſaire, ou quand il avoit quelque analogie avec l'édifice ou le local, tel, par exemple, qu'au temple de Neptune. On croit auſſi que d'anciennes lampes ornées de coquilles (1) ſervoient dans les temples de ce dieu marin. D'ailleurs ces coquilles peuvent faire un bel ornement & fort expreſſif dans pluſieurs endroits ; on les a, entre autres, heureuſement employées aux feſtons de l'hôtel-de-ville d'Amſterdam (2).

Les têtes écorchées de bœuf & de bélier, loin de juſtifier l'emploi des coquilles, comme vous paroiſſez le croire, en font au contraire connoître le mauvais uſage. Ces têtes, ainſi dépourvues de leur peau, avoient non-ſeulement un rapport direct aux ſacrifices des anciens, mais il s'y joignoit encore une idée ſuperſtitieuſe : on croyoit qu'elles ſervoient à écarter le tonnerre (3), & Numa prétendit même avoir reçu ſur cela un ordre par-

(1) Paſſerii Lucernæ fict. tab. 51.

(2) Quellinus, Maiſon de Ville d'Amſterdam. 1655. fol.

(3) Arnob. adv. gentes, Lib. V, p. 257. edit. Lugd. 1651. in-4°.

ticulier de Jupiter (1). On ne peut pas non plus mettre les ouvrages à coquilles en parallèle avec le chapiteau (2) d'une colonne Corinthienne, dont pluſieurs ſiècles ont confirmé l'uſage & le bon goût. D'ailleurs, l'origine de ce chapiteau paroît être plus naturelle & plus conforme à la raiſon, que ne l'indique Vitruve; mais des recherches de cette nature appartiennent à un ouvrage ſur l'architecture. Pococke, qui croit que l'ordre Corinthien n'étoit pas encore généralement connu lorſque Périclès fit bâtir un temple à Minerve,

(1) On ſait que Pline, d'après Piſon (Liv. III, Chap. 53), rapporte que Numa poſſédoit l'art d'attirer la foudre; ce qui feroit croire que les anciens ont connu l'électricité. Le Naturaliſte latin ajoute même que Tullus Hoſtilius fut frappé de la foudre pour n'avoir pas ſuivi exactement les procédés néceſſaires au moment où, à l'exemple de Numa, il évoquoit le tonnerre. *Voyez* auſſi Tacite (Liv. I, Chap. 31). Et ſelon Ovide le ſurnom d'*Elicius* fut donné à Jupiter, parce qu'on avoit le ſecret de le faire deſcendre du ciel. Voici les vers d'Ovide dont il eſt queſtion:

> Eliciunt cœlo te, Jupiter, unde minores
> Nunc quoque te celebrant *Eliciumque* vocant.

Cette note eſt tirée de la *Deſcription des Pierres gravées de M. le Duc d'Orléans, Tom. I, p. 16*, qui ſe vend actuellement chez Barrois l'aîné. On lira avec intérêt la note *x* du troiſième livre de la traduction des *Faſtes d'Ovide*, par M. Bayeux, où l'on trouvera auſſi des recherches curieuſes ſur les connoiſſances que les anciens paroiſſent avoir eues de l'air inflammable & des ballons aéroſtatiques. *Note du Traducteur.*

(2) On penſe auſſi qu'une pareille tête de bœuf, qu'on voit ſur le revers d'une médaille d'or, qui de l'autre côté préſente une tête d'Hercule avec ſa maſſue, y ſert d'allégorie (*) pour déſigner les travaux de ce héros. D'autres prétendent que cette tête écorchée eſt un emblême de la Force, ou de l'Activité, ou de la Patience (**).

(*) Haym, Teſoro Brit. Tom. I, p. 182, 83.
(**) Hypnerotomachia Polyphili, fol. Venet. ap. Ald. 1527, fol.

auroit

auroit dû ſe rappeler que les temples de cette déeſſe doivent avoir des colonnes Doriques, ainſi que Vitruve nous l'apprend (1).

Il faut dans ces ornemens ſuivre les mêmes règles que dans l'architecture ; & l'on ſait que c'eſt en diviſant en grandes maſſes les principales parties d'un édifice, & en leur donnant une élévation & une ſaillie hardies, qu'on parvient à y imprimer cette *grandioſité* qui plaît & qui étonne. Qu'on ſe rappelle ici les colonnes cannelées du temple de Jupiter à Agrigente, dont chaque cannelure pouvoit contenir un homme (2). Ces ornemens doivent non-ſeulement être employés avec une grande économie, mais de plus ils doivent être diviſés en peu de parties, & ces parties doivent ſaillir avec hardieſſe & légéreté.

La première règle (pour en revenir à l'allégorie) peut ſe diviſer en pluſieurs ſections ſecondaires ; mais le but général de l'artiſte doit être d'obſerver une juſte convenance avec la nature des choſes & celle du local. Quant aux exemples qu'on pourroit demander pour conſtater ces règles, je crois qu'il eſt plus facile de les diſcuter que de les établir.

(1) Vitruv. Liv. I. Chap. 2.

(2) Diodor. Sic. Lib. XIII. p. 375. al. 507. *Voyez* auſſi ce que dit M. Winckelmann ſur les colonnes de ce temple de Girgenti, dans ſes *Remarques ſur l'Architecture des anciens*, qu'on trouve chez Barrois l'aîné.

Arion assis sur un dauphin, tel qu'on le voit dans un nouvel ouvrage d'architecture (1), quoique sans intention déterminée, comme il paroît, pour servir de dessus de porte, ne peut convenir, ce me semble, suivant l'idée généralement attachée à cette figure, que dans les appartemens d'un Dauphin de France; & ce groupe perd nécessairement toute sa beauté allégorique, par-tout où il ne peut pas signifier l'Humanité, ou le secours & la protection que les artistes doivent trouver comme Arion. Dans la ville de Tarente, au contraire, cette figure d'Arion, mais sans sa lyre, pourroit encore servir aujourd'hui à décorer, à juste titre, tous les édifices publics, puisque les anciens Tarentins, qui regardoient Taras, fils de Neptune, comme le fondateur de leur ville, le représentoient sur leurs médailles monté sur un dauphin.

On a blessé la vérité dans la décoration d'un édifice, à la construction duquel tout un peuple a contribué, c'est le palais de Blenheim, appartenant au duc de Marlborough; on y voit au dessus de deux portails d'énormes lions de pierre (2) qui mettent en pièce un petit coq. Il faut convenir que cette allégorie ne consiste que dans un jeu de mots fort trivial.

Il est vrai qu'on trouve dans l'antiquité un ou deux pareils exemples d'allégories qui ne portent

(1) Blondel, Maisons de plaisance, &c.

(2) *Voyez* le Spectateur, n. 59.

que ſur une mauvaiſe alluſion de noms : telle eſt entre autres la figure d'une lionne placée ſur le tombeau de Léena, amie d'Ariſtogiton, qu'on lui fit ériger en mémoire de ſa conſtance à ſouffrir la mort qui lui fut infligée par les tyrans, plutôt que de révéler les noms des tyrannicides dont elle faiſoit nombre (1). Mais je ne ſais ſi ce monument peut ſervir à juſtifier le jeu de mots qu'on trouve dans quelques ornemens des modernes. L'ami de cette martyre de la liberté, à Athènes, étoit un homme célèbre par ſes vertus & ſes mœurs auſtères, dont on avoit voulu rendre le nom immortel par un monument public. Il en eſt de même des figures du lézard & de la grenouille (2), que les architectes Saurus & Batrachus placèrent dans la volute d'un temple qu'ils avoient bâti, & auquel il ne leur fut pas permis de graver leurs noms, qu'ils voulurent cependant éterniſer par cet ouvrage. La lionne qu'on mit ſur le tombeau de la fameuſe Laïs (3), qui probablement fut faite à l'inſtar de celle du tombeau de Léena dont je viens de parler, tenoit un bélier entre ſes pattes de devant : figure allégorique qui ſervoit ſans doute pour faire connoître les mœurs de cette courtiſane (4). On plaçoit auſſi

(1) Pauſan. Lib. I. Cap. 43. l. 22.

(2) Plin. Hiſt. nat. Lib. XXXVI. Cap. 5. *Voyez* auſſi les Remarques ſur l'Architecture des anciens de notre auteur, qui ſe trouvent chez Barrois l'aîné.

(3) Pauſan. Lib. II. Cap. 2. p. 115. l. 11.

(4) Idem, Lib. IX. Cap. 40. p. 795. l. 11.

ordinairement la figure d'un lion ſur le tombeau des perſonnes qui s'étoient diſtinguées par leur valeur.

Il ne faut d'ailleurs pas s'imaginer que tous les ornemens & toutes les figures des anciens, même ceux qu'on voit ſur leurs vaſes & ſur leurs uſtenſiles, ſoient des allégories : l'explication d'une grande partie ſeroit difficile à donner, & ne porteroit la plupart du tems que ſur de pures conjectures. Je ne me haſarderai pas, par exemple, à ſoutenir qu'une lampe de terre cuite (1), qui a la forme d'une tête de bœuf, ſignifie qu'il faut conſtamment s'occuper de choſes honnêtes & utiles ; ni que le feu eſt une image de l'éternité. Je n'y chercherai pas non plus une allégorie des ſacrifices qu'on faiſoit à Pluton & à Proſerpine (2). Mais il en eſt tout autrement de la figure d'un jeune prince Troyen que Jupiter enleva pour en faire ſon mignon : la ſignification en étoit auſſi grande que glorieuſe quand elle étoit repréſentée ſur le manteau d'un Troyen, & forme par conſéquent une allégorie auſſi vraie que belle ; mais que vous ne voulez pas y trouver, comme il paroît par votre lettre. Il me ſemble auſſi que les oiſeaux qui mangent des raiſins, qu'on voit ſur une urne cinéraire, y forment une allégorie auſſi juſte que l'eſt celle de la fable de Bacchus que Mercure donne à nourrir à Leucothée, re-

(1) Aldrovand. de quadruped. biſcul. p. 141.
(2) Bellori, Lucern. ſepulc. Part. I. fig. 17.

préſentée par l'Athénien Salpion ſur un grand vaſe de marbre (1). Les oiſeaux peuvent ſignifier la jouiſſance qu'aura, dans les champs Elyſées, la perſonne morte du plaiſir qui aura le plus flatté ſes ſens dans ce monde; car on ſait que les oiſeaux ſont un emblême de l'ame (2). On prétend auſſi que par un Sphinx (3) que l'artiſte a repréſenté ſur une coupe, il a voulu indiquer les aventures d'Œdipe à Thèbes, qui étoit la patrie de Bacchus à qui cette coupe doit avoir été conſacrée. Ne ſe pourroit-il pas auſſi que le lézard qu'on voyoit ſur la coupe de Mentor, eût ſervi à en faire connoître le poſſeſſeur, qui probablement portoit le nom de Sauros?

Je ſuis néanmoins perſuadé qu'on peut trouver des ſujets allégoriques dans la plupart des figures des anciens, lorſque l'on conſidère qu'ils donnoient un ſens ſymbolique à leurs édifices mêmes. De cette eſpèce étoit le portique d'Olympie, dédié au ſept arts libéraux (4), où les vers qu'on y recitoit étoient répétés juſqu'à ſept fois par l'écho. On peut ranger à peu près dans la même claſſe un temple de Mercure, qu'on voit ſur une médaille de l'empereur Aurélien (5), lequel, au lieu

(1) Spon, Miſcell. Sect. II. Art. I. p. 25.

(2) Beger, Theſaur. Palat. p. 100.

(3) Buonarotti, Obſerv. ſopra alcuni Medagl. Procem. p. 26. Roma, 1698. in-4°.

(4) Plutarch. de Garrulit. p. 502.

(5) Triſtan, Comment. hiſt. des Emper. Tom. I. p. 632.

de porter ſur des colonnes, étoit ſoutenu par des Hermès ou Termes, ainſi qu'on les appelle aujourd'hui. Sur le fronton de ce temple ſont repréſentés un chien, un coq & une langue : figures dont la ſignification eſt connue.

Le temple de la Vertu & de l'Honneur, que Marcellus fit élever, étoit d'une conſtruction plus ſavante encore. Comme il vouloit faire ſervir à cet objet les richeſſes qu'il avoit apportées de Sicile, le grand-prêtre, dont il avoit néanmoins obtenu d'avance l'approbation, lui défendit d'exécuter cette entrepriſe, ſous prétexte qu'un ſeul temple ne pouvoit pas renfermer deux divinités. Marcellus fit donc bâtir deux temples, l'un à côté de l'autre, de manière qu'il falloit paſſer par le temple de la Vertu pour arriver dans celui de l'Honneur (1); voulant donner à entendre par-là, que ce n'eſt que par le chemin de la vertu qu'on parvient à la gloire. Ce temple étoit à la porte Capene (2). Il me vient ici une idée qui a rapport à ce ſujet. Les anciens (3) avoient coutume de faire d'horribles ſtatues de ſatyres, qui en dedans étoient creuſes, & dans leſquelles on trouvoit, en les ouvrant, de petites figures des Graces. Ne vouloient-ils pas nous apprendre par-là qu'il ne faut pas juger des hommes par leur extérieur, & qu'on peut ſuppléer par les dons de l'eſprit,

(1) Plutarch. Marcel. p. 277.
(2) Vulpii Latium, Tom. II. Lib. 2. Cap. 20. p. 175.
(3) Banier, Mythol. Tom. II. Liv. I. Chap. 11. p. 181.

à ce qui manque d'agrément & de beauté au corps ?

Je crains d'avoir laiſſé échapper quelques remarques critiques de votre lettre, auxquelles j'aurois voulu répondre. Je me rappelle entre autres, par exemple, ce qui y eſt dit au ſujet de l'art que cherchoient les Grecs de changer les yeux bleus en yeux noirs : Dioſcoride (1) eſt le ſeul écrivain qui en faſſe mention. On a néanmoins fait auſſi, dans les tems modernes, des eſſais ſur cet art. Il y a eu de nos jours, en Siléſie, une comteſſe d'une grande beauté, & à qui il ne manquoit, pour être regardée comme parfaitement belle, que d'avoir des yeux noirs au lieu des yeux bleus qu'elle avoit. Comme elle apprit le deſir de ſes adorateurs, elle employa tous les moyens pour changer la nature, ce qui lui réuſſit en effet : elle eut des yeux noirs, mais elle fut en même tems frappée de cécité.

Comme je ne ſuis pas content moi-même de ce que je viens de répondre à votre lettre, j'ai tout lieu de croire que vous n'en ſerez pas plus ſatisfait ; mais il faut ſonger que l'art eſt inépuiſable, & que c'eſt une folie que de vouloir tout dire. J'ai cherché à me rendre agréables quelques momens de loiſir ; & ce que j'ai écrit ſur cette matière, eſt principalement le fruit des entretiens que j'ai eus avec mon ami M. Fréderic Oëſer,

(1) Dioſcor. de re medica, Lib. V. Cap. 179.

qu'on peut regarder comme un vrai diſciple d'Ariſtide, qui, comme on ſait, étoit le peintre de l'ame & de l'eſprit. Que le nom de cet illuſtre artiſte & de cet ami reſpectable ſerve donc auſſi à orner la fin de cet ouvrage.

RÉFLEXIONS

SUR

LE SENTIMENT DU BEAU

DANS

LES OUVRAGES DE L'ART,

ET SUR LES MOYENS DE L'ACQUÉRIR;

Adressées à M. le Baron DE BERG, par M. WINCKELMANN.

. . . . . Ἰδία τι καλὸν
Ὥρᾳ τι κεκραμένον. PINDAR. Ol. 10.

RÉFLEXIONS
SUR
LE SENTIMENT DU BEAU
DANS
LES OUVRAGES DE L'ART,
ET SUR LES MOYENS DE L'ACQUÉRIR.

Ὅμως δὲ λῦσαι δυνατὸς ὀξεῖ-
αν ὑπεμνάφὰν ὁ τόκος ἀνδρῶν. PINDAR. Ol. 10.

MON AMI,

POUR m'excuſer auprès de vous de la négligence que j'ai miſe à vous faire parvenir ce petit écrit *ſur le Sentiment du Beau dans les ouvrages de l'Art*, je me ſervirai d'un paſſage de Pindare à Agéſidame, jeune homme noble de Locres, » d'une belle figure & rempli de graces «, que le poëte Grec avoit long-tems fait attendre après une Ode qu'il avoit promis de lui adreſſer : » La dette qu'on paye avec uſure, dit-il, ne » mérite point de reproche «. Voilà ce que je puis appliquer à cette diſſertation, à laquelle j'ai

donné plus d'étendue que je ne l'avois d'abord penſé, lorſque je me propoſai de la faire paroître dans les *Lettres écrites de Rome*, que j'étois dans l'intention de publier.

C'eſt vous-même qui m'avez fait naître l'idée de cet ouvrage. Notre entrevue a été malheureuſement de trop peu de durée, & pour vous, & pour moi-même ; mais la conformité de nos ſentimens s'eſt déclarée chez moi, du premier inſtant que je vous ai vu. Votre figure me fit eſpérer de rencontrer en vous le caractère que je deſirois ; & véritablement dans un beau corps j'ai trouvé une ame faite pour la vertu, & douée du ſentiment du beau. Auſſi le moment de notre ſéparation a-t-il été un des plus cruels de ma vie, & notre ami commun peut rendre témoignage de la douleur que m'a cauſée votre départ ; car votre ſéjour ſous un ciel éloigné, ne me laiſſe pas le moindre eſpoir de vous revoir de la vie. Que la dédicace de cet écrit devienne donc un monument de notre amitié, laquelle eſt chez moi auſſi pure, auſſi dépourvue de toutes vues d'intérêt, qu'elle ſera conſtante & durable.

L'aptitude de connoître le beau dans les ouvrages de l'art, offre une idée qui comprend tout à-la-fois la perſonne & la choſe, le contenant & le contenu, mais que je ne conſidérerai néanmoins ici que ſous un ſeul point de vue ; c'eſt-à-dire, que c'eſt le ſentiment du beau qui ſera le principal

objet de mes réflexions: & je dois préalablement remarquer que c'eſt le *beau* rendu ſenſible, qui conſtitue la *beauté*. La beauté regarde particuliérement les formes, & c'eſt elle qui eſt l'objet le plus ſublime de l'art; le beau étend ſon empire ſur tout ce qui peut être penſé, conçu & exécuté.

Il en eſt de cette aptitude de diſcerner le beau, comme du ſens commun, que chacun croit avoir en partage, & qui néanmoins eſt plus rare que l'eſprit même. Parce qu'on a des yeux comme tout le monde, on ſe flatte d'avoir la vue auſſi bonne que ſon voiſin; & de même qu'il n'y a point de femme qui s'imagine être laide, il n'y a perſonne qui ſe croie privé du ſentiment du beau. Rien ne bleſſe davantage l'amour-propre que de ſe voir ſoupçonné dépourvu de bon goût, ou, ce qui revient au même, incapable de connoître le beau dans les ouvrages de l'art. On veut bien quelquefois, à la vérité, convenir du défaut d'expérience dans cette connoiſſance, mais ce n'eſt qu'avec douleur que nous avouons notre incapacité à cet égard. Il en eſt de cette perception du beau comme du génie poétique: l'un & l'autre ſont des dons du ciel qui demandent à être cultivés, & qui, ſans l'inſtruction & l'exercice, ſeroient perdus pour nous. Cette diſſertation ſera donc diviſée en deux ſections, dont la première aura pour objet notre aptitude naturelle à connoître le beau, & la ſeconde les inſtructions néceſſaires pour l'acquérir.

Quoique le ciel accorde à tous les êtres raiſonnables le ſentiment du beau, ils ne le poſſèdent cependant pas tous au même degré. La plupart des hommes reſſemblent à ces brins de paille qui tous, ſans diſtinction, ſont attirés par la force occulte de l'ambre, mais qui en retombent bientôt : voilà pourquoi leur ſentiment du beau eſt d'une durée auſſi foible que celle du ſon qu'on tire de la corde d'un inſtrument. Le beau & le médiocre leur font une impreſſion également agréable, de même que l'homme de génie eſt confondu avec celui qui n'a aucun mérite, par ceux qui pouſſent la politeſſe à l'excès. Chez quelques-uns le ſentiment du beau eſt ſi ſourd, que rien ne peut l'affecter : tel étoit, par exemple, celui du jeune Anglois d'une illuſtre naiſſance, qui ne donna ſeulement pas le moindre ſigne de vie, pendant que je l'entretenois, en voiture, des beautés ſublimes de l'Apollon du Belvédere, & des autres ſtatues de la première claſſe (1). Telle devoit être encore la perception du duc Malvaſia, éditeur d'une Vie des Peintres de l'école de Bologne, qui, entre autres, prétend que le grand Raphaël étoit un potier de la ville d'Urbin, d'après le conte populaire ſuivant lequel ce célèbre artiſte avoit peint des vaſes de terre cuite ; conte que l'ignorance a accrédité au-delà des

(1) *Voyez* la lettre de M. Winckelmann à M. L. Uſteri, Tome II, page 93 des *Lettres familières de Winckelmann*, qu'on trouve chez Barrois l'aîné.

Alpes, comme une particularité ſingulière de ſa vie ; & cet écrivain ne craint pas non plus d'avancer que le Carrache avoit corrompu ſon goût en étudiant les ouvrages de Raphaël. Sur des perſonnes de cette trempe, les beautés réelles de l'art n'agiſſent pas avec plus de force que les aurores boréales ſur les objets qu'elles éclairent quelquefois foiblement, mais qu'elles n'échauffent jamais ; & l'on croiroit preſque que ce ſont des êtres de l'eſpèce de ceux que Sanchoniaton dit n'être mus par aucun ſentiment. Et quand même toutes les beautés de l'art ſe trouveroient réunies ſous un même point viſible, ainſi que Dieu n'eſt qu'yeux, ſuivant les Egyptiens, elles échapperoient encore à la vue du grand nombre, qu'elles ne toucheroient point.

On peut encore ſe convaincre combien ce ſentiment du beau eſt rare chez les hommes, par les défauts qui règnent dans les ouvrages qui enſeignent à le connoître. Car, depuis Platon juſqu'à nos jours, tous les écrits qui ont traité de cette matière ſont foibles, ſans inſtruction, & peu dignes du ſujet ; & quelques auteurs modernes qui ont voulu parler du beau, étoient bien loin d'en avoir une juſte idée. Je puis, mon ami, vous donner une nouvelle preuve de cette vérité par une lettre du fameux baron de Stoſch, le plus grand antiquaire de notre tems. Dans le commencement de notre commerce épiſtolaire, & lorſqu'il ne me connoiſſoit pas encore perſonnellement, il

voulut m'inſtruire ſur le rang que doivent tenir entre elles les meilleures ſtatues de l'antiquité, & ſur la méthode que je devois ſuivre dans l'étude que je voulois en faire. Mais jugez quelle fut ma ſurpriſe lorſque je vis que ce célèbre connoiſſeur plaçoit l'Apollon du Vatican, cette merveille de l'art, après le Faune endormi du palais Barberini, qui n'offre qu'une nature ruſtique; après le Centaure de la *villa* Borghèſe, qui n'eſt ſuſceptible d'aucune beauté idéale; ainſi qu'après les deux Satyres du Capitole, & le Bouc du palais Juſtiniani, dont la tête ſeule mérite quelque attention. Le croirez-vous? la Niobé & ſes filles, les modèles les plus ſublimes que nous ayons de la beauté du ſexe, tiennent le dernier rang dans cette diſtribution. Je lui renvoyai ſon écrit. Sa défenſe fut que dans ſa jeuneſſe il avoit examiné les anciens ouvrages de l'art, dans la compagnie de deux artiſtes ultramontains qui vivoient encore, & dont les déciſions l'avoient guidé dans le jugement qu'il en avoit porté.

Notre correſpondance épiſtolaire roula quelque tems ſur un bas-relief de la *villa* Pamphili, avec des figures en demi-boſſe, qu'il conſidéroit comme un des plus anciens monumens de l'art des Grecs, & que je regarde au contraire comme un ouvrage du dernier temps des empereurs. Savez-vous ſur quel fondement étoit appuyée cette conjecture de M. de Stoſch? Il penſoit que la médiocrité du travail de ce bas-relief étoit une preuve

preuve de ſon ancienneté. C'eſt d'après ce même ſyſtême que raiſonne Natter, dans ſon ouvrage ſur les pierres gravées; & qu'on peut réfuter par ce qu'il dit lui-même au ſujet de la troiſième & de la ſixième planches de ſon livre. La même erreur caractériſe le jugement qu'il porte ſur la prétendue haute antiquité des pierres de la huitième juſqu'à la douzième planche. Il prend ici l'hiſtoire pour guide, & penſe qu'un événement auſſi ancien que la mort d'Othryades ne peut avoir été repréſentée que par un artiſte d'un tems fort reculé (1). Ce ſont de pareils connoiſſeurs qui ont donné de la réputation au Sénèque au bain de la *villa* Borghèſe, dont les veines reſſemblent à un tiſſu de cordes, & qui, à mon avis, mérite à peine de tenir le dernier rang parmi les ouvrages des anciens. Ce jugement, que je me ſerois gardé de haſarder il y a dix ans, ſera ſans doute encore blâmé par la tourbe des connoiſſeurs, comme une héréſie en antiquité.

Une éducation honnête & bien raiſonnée fait naître & donne un eſſor prématuré au ſentiment du beau; quoique une mauvaiſe éducation, en le retardant, ne puiſſe néanmoins pas l'étouffer tout-à-fait, ainſi que j'en ſuis convaincu par ma

(1) M. Winckelmann rapporte, dans ſa *Deſcription du Cabinet de Stoſch, claſſe IV, n°. 8—16*, pluſieurs pierres gravées ſur leſquelles on voit Othryades avec un autre ſoldat bleſſé comme lui. Il retire une flèche de ſa poitrine, & écrit avec ſon ſang, ſur un bouclier qui eſt devant lui, ces mots : » A la Victoire «. *Note du Traducteur.*

propre expérience. Cependant les grandes villes ſont un ſéjour bien plus favorable que la province, au prompt développement de cette perception; & l'étude y contribue réellement moins que la ſociété & la converſation des perſonnes inſtruites: car le grand ſavoir, diſent les Grecs, ne ſert de rien à la juſteſſe de l'eſprit; & l'on voit que ceux qui ſe ſont diſtingués par leurs profondes connoiſſances dans l'antiquité, n'ont poſſédé aucune autre eſpèce de talent. Chez les Romains de nos jours, qui naturellement pourroient acquérir plutôt & à un plus haut degré la connoiſſance du beau, elle ſe trouve néanmoins éteinte par une mauvaiſe éducation; parce qu'en cela les hommes reſſemblent aux poules, qui ſautent par deſſus le grain qui ſe trouve à leurs pieds, pour courir après celui qui eſt loin d'eux; il ſuffit que nous ayons tous les jours une choſe ſous les yeux, pour qu'elle n'excite plus notre envie ni notre admiration. Il y a un peintre fort connu, Nicolas Ricciolini, natif de Rome, homme de grand talent, même hors de ſon art, qui eſt parvenu à l'âge de ſoixante-dix ans avant de voir les ſtatues de la *villa* Borghèſe. Il a étudié l'architecture par principes, & cependant il n'a pas vu un des plus beaux monumens qu'il y ait de cet art, ſavoir, le tombeau de Cecilia Metella, femme de Craſſus, quoiqu'il ſoit un grand amateur de la chaſſe, & qu'il ait parcouru en tous ſens les campagnes de Rome. C'eſt par la raiſon que je

viens d'alléguer, que Jules Romain eſt, pour ainſi dire, le ſeul célèbre artiſte qui ſoit né à Rome. La plupart de ceux qui ont acquis leur réputation dans cette ville, tant peintres que ſculpteurs & architectes, étoient des étrangers; & il n'y a même encore actuellement aucun Romain qui ſe diſtingue dans les arts. En partant de cette obſervation, il me ſemble que c'eſt un préjugé que d'avoir fait venir, à grands frais, des artiſtes de Rome, pour deſſiner les tableaux d'une certaine galerie en Allemagne, tandis qu'on pouvoit trouver pour cela des gens plus habiles ſur le lieu.

Dans l'adoleſcence, le ſentiment du beau ſe trouve, ainſi que toutes nos autres idées, obſcurci & émouſſé par le choc de différentes paſſions, & ne ſe fait ſentir que comme une titillation dans le ſang, dont on ne peut ni définir la cauſe, ni aſſigner le ſiége. On doit s'attendre à trouver cette qualité plutôt dans les jeunes gens bien faits, que dans d'autres, parce que nos idées ſont en général analogues à notre conformation; mais il faut cependant moins chercher cette analogie dans les formes, que dans l'eſſence & dans le caractère de l'homme: une ame tendre & des organes flexibles ſont des ſignes heureux de ce don. On s'en apperçoit plus facilement encore quand, à la lecture d'un livre, notre ame ſe trouve doucement émue par dès paſſages ſur leſquels l'eſprit ardent & impétueux gliſſe rapidement, ainſi que cela arrive, par exemple, en liſant la comparaiſon que

Glaucus fait à Diomède, de la vie humaine avec les feuilles que le vent enlève & diſperſe au loin, & qui ſe renouvellent quand toute la nature eſt ranimée par le printems (1). Il eſt auſſi inutile de chercher à faire connoître le beau à celui qui n'eſt pas doué de ce ſentiment, qu'il le ſeroit d'enſeigner la muſique à celui dont l'oreille n'eſt pas muſicale. Une preuve plus ſenſible encore de ce don, c'eſt lorſqu'on voit des enfans qui, élevés loin des arts, montrent néanmoins une aptitude & un penchant naturels pour le deſſin, qui ſemblent leur être innés, comme l'eſt, dans certaines perſonnes, le goût pour la poéſie & pour la muſique.

Comme d'ailleurs les belles formes du corps humain entrent dans la connoiſſance du beau en général, j'ai remarqué que ceux dont l'attention ne ſe fixe que ſur les beautés dont la femme eſt ſuſceptible, & qui ne ſont que foiblement touchés de celles de notre ſexe, ne poſſèdent point le ſentiment du beau au degré néceſſaire pour conſtituer un vrai connoiſſeur. Ils ſeront même incapables de juger des ouvrages des Grecs, dont les plus grands beautés ſe trouvent principalement dans les ſtatues d'hommes. Il faut cependant plus de ſenſibilité & de perception pour juger des beautés de l'art que de celles de la nature; parce que dans l'art cette ſenſibilité eſt le réſultat de la ſeule imagination, ſans être excitée, comme au

(1) Iliade, liv. VI.

théâtre, par le geſte, par la voix & par les larmes. Et comme cette ſenſibilité eſt bien plus vive, bien plus agiſſante dans la jeuneſſe que dans l'âge mûr, elle doit être exercée de bonne heure, & tournée vers des objets réellement beaux, avant que l'âge vienne à émouſſer ce ſentiment ; car alors, il faut l'avouer, nous ne ſommes plus en état de connoître & de diſtinguer le beau.

Il ſeroit néanmoins injuſte de conclure de ce que nous venons de dire, que toutes les perſonnes qui admirent ce qui eſt mauvais, ne ſoient pas douées de ce ſentiment du beau. Car, de même que les enfans qui s'accoutument à regarder les objets de fort près apprennent à loucher, de même cette perception du beau peut ſe perdre, & même devenir vicieuſe, lorſque les objets qu'on préſente à nos yeux, pendant les premières années que nous commençons à réfléchir, ſont mauvais ou médiocres. Je me rappelle ici que des perſonnes qui demeurent dans une petite ville où il eſt impoſſible que les arts fleuriſſent, raiſonnoient & diſcutoient beaucoup ſur les veines fortement indiquées de quelques petites figures qu'on y voit dans l'égliſe cathédrale, & cela pour prouver leur bon goût : c'eſt qu'elles ne connoiſſoient rien de meilleur ou de plus beau, de même que les habitans de Milan préfèrent l'architecture de leur métropole à celle de l'égliſe de S. Pierre, à Rome.

On peut comparer le juſte ſentiment du beau

à un plâtre bien coulant qu'on verſeroit ſur la tête de l'Apollon, & qui en couvriroit toutes les parties par un contact exact. Ce n'eſt point ce que la paſſion, l'amitié ou la complaiſance nous engagent à admirer, qui peut être l'objet de cette perception, laquelle doit être dépourvue de toutes vues perſonnelles ou relatives, afin qu'on n'admire que ce qui eſt réellement beau par lui-même. Vous me direz ſans doute, mon ami, que je me livre ici à des idées Platoniciennes, & que de la manière dont je prends la choſe, peu de perſonnes ſe trouveroient douées de l'aptitude dont il eſt queſtion. Mais vous n'ignorez pas que dans l'inſtruction particulière, comme dans la légiſlation civile, il faut monter l'inſtrument au plus haut ton, parce que les cordes ne ſont que trop ſujettes à ſe relâcher d'elles-mêmes. Je vous parle ici de ce qui devroit être, & non de ce qui eſt; & mon raiſonnement même doit être regardé comme une preuve de la vérité de ce que j'avance.

Le ſens de la vue eſt l'inſtrument de cette perception, dont le ſiége ſe trouve dans l'ame; le ſens doit être exercé & juſte, & l'ame ſenſible & délicate. Cependant la juſteſſe de l'œil eſt une qualité qui manque à beaucoup de monde, auſſi bien qu'une oreille délicate & un odorat fin. Je connois un virtuoſe Italien qui poſſède toutes les qualités néceſſaires pour faire un bon chanteur, à la juſteſſe de l'oreille près; il lui manque ce dont l'aveugle Saunderſon, ſucceſſeur de Newton,

étoit doué à un ſuprême degré. Pluſieurs médecins ſeroient plus habiles dans leur art, s'ils avoient le ſens du toucher plus vif & plus exercé. Notre œil ſe trouve ſouvent trompé par des erreurs d'optique, & quelquefois auſſi par une conformation vicieuſe.

La juſteſſe de l'œil conſiſte à bien diſtinguer la véritable forme & les dimenſions exactes des objets; & les formes déterminées des objets dépendent autant des couleurs que des contours. Il paroît que les couleurs locales ne ſont pas les mêmes aux yeux de tous les artiſtes, puiſqu'ils les imitent de différentes manières. Je ne citerai point ici, pour appuyer mon aſſertion, le mauvais coloris de quelques peintres, tels, par exemple, que le Pouſſin; parce qu'il faut l'attribuer, en partie, à des principes vicieux, à leur pareſſe & à leur impéritie; quoique d'ailleurs ces peintres ne ſe ſoient ſans doute pas apperçus eux-mêmes de leur mauvais ton de couleur. Sans cela un des meilleurs peintres Anglois auroit moins eſtimé ſa mort d'Hector, de grandeur naturelle, dont le coloris eſt bien au deſſous du deſſin: ce tableau a enſuite été gravé à Rome. Mon ſentiment eſt principalement fondé ſur les défauts des peintres qu'on range parmi les meilleurs coloriſtes, & entre autres le célèbre Fréderic Baroche, dont les chairs tombent dans le verdâtre. Il avoit pris la méthode, aſſez ſingulière, de faire le couler ou la première couche du nu de ſes figures

d'un ton verdâtre, ainſi qu'on peut s'en convaincre par quelques morceaux de ce peintre qu'il n'a point finis, & qu'on voit dans la galerie Albani à Rome. Le coloris, qui chez le Guide eſt ſuave & agréable, eſt chez le Guerchin vigoureux, ſombre & quelquefois triſte ; tons qui convenoient au caractère de ces deux artiſtes, & qu'on liſoit, pour ainſi dire, ſur leur phyſionomie.

La diſparité qu'on remarque dans la repréſentation des formes n'eſt pas moins grande chez les artiſtes ; ce qu'il faut attribuer à leurs différentes manières de voir les objets, & aux idées imparfaites qu'ils en avoient conçues dans leur imagination. On reconnoît le Baroche à ſes profils extrêmement baiſſés ; Pietre de Cortone ſe diſtingue par le petit menton de ſes têtes, & le Parmeſan ſe fait remarquer par un ovale alongé & les longs doigts en fuſeau de ſes figures. Ce n'eſt pas que je veuille avancer que du tems où toutes les figures étoient étiques, ainſi que cela eut lieu avant que Raphaël parût, ou lorſqu'on les faiſoit hydropiques, à l'exemple du Bernin, tous les artiſtes manquaſſent alors de juſteſſe dans l'œil ; car ici la cauſe de ces défauts doit être attribuée à un ſyſtême vicieux qu'on adopta alors. Il en eſt de même des proportions : nous voyons que des peintres, même de portraits, ont péché dans la grandeur des parties du corps, qu'ils voyoient cependant en repos, & qu'ils avoient tout le loiſir d'étudier : quelques

figures ont la tête trop groſſe ou trop petite; dans d'autres, ce défaut ſe remarque aux mains; on en voit dont le cou eſt d'une longueur diſproportionnée, & ainſi du reſte. Si quelques années d'étude & d'application ne donnent point à l'œil cette juſteſſe & cette proportion, il eſt inutile de chercher davantage à y parvenir.

Si donc on trouve chez les artiſtes inſtruits même les défauts dont nous venons de parler, combien ne doivent-ils pas ſe rencontrer davantage chez les perſonnes qui négligent d'exercer leurs yeux à voir? Mais lorſque nous avons une diſpoſition naturelle à cette juſteſſe de l'œil, il eſt facile de la fortifier par l'habitude : M. le cardinal Alexandre Albani peut, par le ſeul attouchement des médailles, dire de quel empereur elles ſont.

Lorſque le ſens de la vue eſt parfait, il faut auſſi que la perception du ſens intérieur y ſoit analogue; car elle eſt une ſeconde glace dans laquelle l'eſſence de notre propre reſſemblance vient ſe réfléchir de profil. Le ſens intérieur nous repréſente l'impreſſion qu'a reçue le ſens extérieur; & c'eſt, pour tout dire en un mot, ce que nous appelons une ſenſation. Cependant notre ſens intérieur n'eſt pas toujours de parité avec notre ſens extérieur; c'eſt-à-dire, que la ſenſibilité du premier n'eſt pas portée au même degré que la juſteſſe du ſecond, parce que celui-ci agit par un pur mécaniſme, tandis que celui-là eſt le ré-

ſultat d'une opération intellectuelle. Il peut donc y avoir des deſſinateurs corrects, ſans qu'ils ſoient doués d'aucune ſenſibilité, & j'en connois un de cette eſpèce; mais ces artiſtes ne ſont tout au plus deſtinés qu'à copier le beau, ſans pouvoir jamais le concevoir ou le produire par eux-mêmes. La nature avoit refuſé ce don au Bernin, dans la ſculpture; tandis que Lorenzetto le poſſédoit, à ce qu'il paroît, plus qu'aucun autre ſculpteur des tems modernes. Lorenzetto étoit diſciple de Raphaël, & ſon Jonas de la chapelle Chigi eſt généralement connu, tandis que perſonne ne remarque un ouvrage beaucoup plus parfait de lui, qui eſt au Panthéon, ſavoir, une Vierge en pied, une fois plus grande que nature, qu'il a faite après la mort de ſon maître. Un autre ſculpteur eſtimable, moins connu encore, c'eſt Lorenzo Ottone, diſciple d'Hercule Ferrata, dont il y a une Sainte Anne en pied dans la même égliſe; de manière que deux des meilleures ſtatues modernes ſe trouvent dans le même lieu. Les plus belles ſtatues des ſculpteurs modernes, après celles que nous venons de nommer, ſont un Saint André du Flamand, & la Religion par le Gros, dans l'égliſe du *Geſu*. Comme l'écart que je viens de faire peut être utile, j'eſpère qu'on me le pardonnera. Le ſens intérieur dont je parle ici doit être prompt, vif, délicat & doué d'imagination.

Il doit être prompt & vif, parce que les pre-

mières impreſſions ſont les plus fortes & précèdent la réflexion ; tandis que ce que celle-ci nous fait éprouver eſt beaucoup plus foible. Voilà quelle eſt la puiſſance qui nous porte vers le beau, & qui ſouvent eſt obſcure & vague, ainſi que le ſont toutes les impreſſions ſpontanées & fortes, juſqu'à ce que l'examen des choſes exige & permette la réflexion. Ceux qui voudroient juger du tout par les parties, montreroient un eſprit purement didactique ; ils pourroient à peine ſe former une idée de l'enſemble des choſes, & ce ſeroit en vain qu'ils chercheroient à réveiller en eux le moindre enthouſiaſme pour le beau.

Ce ſens doit être plutôt délicat qu'impétueux, puiſque le beau eſt le réſultat d'une harmonie des parties, dont la perfection conſiſte dans une douce gradation, & qui opère de même ſur notre ame, qu'il n'entraîne pas avec violence, mais qu'il captive avec douceur. L'effet de toutes les ſenſations violentes eſt de nous pouſſer tout d'un coup de l'*immédiat* au *médiat*, au lieu que notre ame devroit être éclairée comme un beau jour dont une aimable aurore annonce l'arrivée. Les ſenſations violentes n'étant pour ainſi dire que momentanées, ne permettent pas à l'ame de conſidérer le beau, & par conſéquent d'en jouir, puiſqu'elles la font paſſer tout d'un coup au point où elle ne doit arriver que par degrés. C'eſt auſſi pour cette raiſon que la ſage antiquité ſemble avoir enveloppé ſes idées dans des images ſen-

ſibles, & en cachoit ainſi le ſens pour procurer à l'eſprit le plaiſir de n'y parvenir que médiatement. Voilà pourquoi les eſprits trop vifs & trop ardens ne ſont pas ceux qui ſont le mieux organiſés pour ſentir & connoître le beau; & comme la jouiſſance de nous-mêmes & notre vrai bonheur dépendent de la tranquillité de l'eſprit & du corps, il en eſt de même de la perception & de la jouiſſance du beau, leſquelles doivent être douces, délicates, ſemblables à une roſée bienfaiſante, & non à une averſe. Or, comme les véritables beautés de la figure humaine ſe trouvent, en général, dans la nature tranquille & innocente, il n'y a auſſi que les perſonnes d'un caractère analogue à cette nature qui puiſſent véritablement connoître ces beautés & en jouir. Il n'eſt pas néceſſaire ici d'un Pégaſe qui nous entraîne à travers les régions éthérées; il nous faut au contraire une Minerve qui nous conduiſe doucement par la main.

La troiſième qualité du ſens intérieur dont j'ai parlé, ſavoir, une imagination créatrice qui ſe repréſente vivement les beautés de l'objet dont on s'occupe, eſt une ſuite des deux premières, ſans leſquelles elle ne peut pas exiſter, & qui, ſemblable à la mémoire, croît & ſe fortifie par l'exercice, qui ne contribue en rien à celles-là. Cette qualité eſt quelquefois moins parfaite chez l'homme du caractère le plus ſenſible, que chez le peintre inſtruit, mais privé de cette ſenſibilité;

de manière que l'idée reçue eſt bien, en général, vive & claire, mais ſe trouve affoiblie quand nous cherchons à nous la repréſenter diſtinctement par parties iſolées, en faiſant abſtraction des autres, ainſi que nous l'éprouvons en voulant nous rappeler de cette manière l'image d'une maîtreſſe, & de tous les autres objets en général ; car le tout perd néceſſairement quand on veut trop en analyſer les parties. Cependant un peintre qui ne poſſède abſolument que le mécaniſme de ſon art, dont le principal talent conſiſte à faire des portraits, peut, par un exercice conſtant, exalter & fortifier ſon imagination, au point de ſe rappeler exactement toutes les parties d'une figure qu'il aura vue, & de les rendre avec vérité l'une après l'autre.

Cette qualité de l'ame doit donc être regardée comme une faveur particulière du ciel, qui, par la jouiſſance du beau, contribue à nous rendre heureux ; puiſque le bonheur ne conſiſte que dans une ſérie de ſenſations agréables.

Quant à la manière d'acquérir le ſentiment du beau dans les ouvrages de l'art, qui fait le ſecond point de cette diſſertation, nous commencerons d'abord par poſer une règle générale, que nous pourrons appliquer enſuite plus particulièrement à chacun des trois beaux arts. Mais cette règle, de même que cet écrit en général, n'eſt point du tout deſtinée pour les jeunes gens qui n'apprennent ces arts que comme un métier, pour

ſubvenir à leurs beſoins, & qui par conſéquent ne peuvent pas aller au-delà ; mais je l'adreſſe aux artiſtes qui au talent joignent le moyen, le deſir & l'occaſion de la mettre en pratique ; & c'eſt à eux qu'elle eſt abſolument néceſſaire : car l'étude des ouvrages de l'art eſt faite, ainſi que le dit Pline, pour les gens oiſifs, c'eſt-à-dire, pour ceux qui ne ſont point condamnés à défricher toute la journée un terrain pénible & ingrat. Le loiſir dont je jouis eſt un des plus grands biens que j'aie trouvés à Rome, par les ſoins de mon généreux maître & ami (le cardinal Alexandre Albani), qui depuis que je ſuis attaché à ſa perſonne, n'a pas exigé de moi le moindre trait de plume ; & c'eſt cette heureuſe oiſiveté qui m'a permis de ſatisfaire mon goût pour l'étude de l'art.

Voici donc la règle que je veux propoſer au jeune homme dans lequel on remarquera les diſpoſitions néceſſaires pour parvenir à la connoiſſance du beau. Il faut d'abord qu'il prépare ſon eſprit à la ſenſibilité, à la perſpicacité, & à la contemplation du beau en tout genre, par la lecture & l'explication des meilleurs ouvrages des auteurs anciens & modernes, & particulièrement des poëtes ; car c'eſt la ſeule route qui puiſſe le conduire à la perfection. Il doit en même tems exercer ſes yeux à voir & à diſtinguer les beautés dans les ouvrages de l'art, ce qui, à la rigueur, peut ſe faire dans tous les pays.

Qu'on commence par lui mettre devant les yeux les anciens ouvrages en bas-relief, & les peintures antiques que Sante Bartoli a gravées, & dont il a indiqué les beautés avec autant de juſteſſe que de goût. Après quoi on peut prendre ce qu'on appelle la *Bible de Raphaël*, c'eſt-à-dire, l'hiſtoire de l'Ancien Teſtament, que ce grand artiſte a peinte en partie lui-même dans le plafond d'une galerie du Vatican, & dont il a fait exécuter le reſte d'après ſes deſſins : Sante Bartoli a auſſi gravé ces tableaux. Ces deux ouvrages ſeront pour les yeux que des objets de mauvais goût n'ont pas gâtés, ce qu'un bon modèle d'écriture eſt pour la main ; & comme un œil non exercé eſt ſemblable au lierre, qui s'attache auſſi bien à un arbre qu'à une vieille maſure, je veux dire qu'il voit avec un égal plaiſir le mauvais & le bon, il ne faut lui montrer que des objets dignes d'être étudiés. C'eſt ici qu'on peut appliquer ce que diſoit Diogène : » Qu'il faut invo- » quer les dieux, pour qu'ils ne préſentent à » nos yeux que des choſes agréables «. On remarquera bientôt qu'un jeune homme qui aura ſu apprécier les figures de Raphaël, éprouve en voyant enſuite de mauvais ouvrages, ce qu'on reſſent ſoi-même, lorſqu'après avoir contemplé ſur le lieu même l'Apollon du Vatican & le Laocoon, on tourne enſuite les yeux ſur quelques ſtatues de ſaints qui ſont dans l'égliſe de S. Pierre, à Rome. Car, de même que la vérité

ſeule ſuffit pour nous convaincre, ſans qu'il ſoit néceſſaire de l'appuyer de preuves, le beau, qu'on aura appris à voir & à connoître dans l'enfance, nous paroîtra enſuite toujours tel, ſans qu'il ſoit beſoin de nous en expliquer la cauſe.

Cette règle que je propoſe ici pour commencer l'inſtruction, eſt particulièrement deſtinée pour les jeunes gens, qui comme vous, mon ami, ont été élevés juſqu'à un certain âge à la campagne, ou qui n'ont point de guide pour apprendre à diſcerner les beautés de l'art. Il y a cependant encore d'autres moyens pour y parvenir. Qu'on prenne les médailles gravées par Goltzius, qui ſont les mieux rendues de toutes celles que je connoiſſe, dont l'étude & l'explication ſont d'ailleurs utiles au but que nous avons ici en vue, & qu'on peût par conſéquent mettre avec fruit entre les mains des jeunes gens. Mais l'occupation la plus attrayante, & en même tems la plus inſtructive, c'eſt l'étude des pâtes ou des impreſſions des meilleures pierres gravées, dont on trouve en Allemagne des collections en plâtre. On vend à Rome des collections complettes en ſoufre rouge de tout ce qu'il y a de plus beau dans ce genre. Pour retirer une plus grande utilité de cette étude, on peut conſulter la *Deſcription* que j'ai donnée *des Pierres gravées du cabinet de Stoſch.* Si l'on veut faire l'acquiſition d'un ouvrage plus précieux encore, il faut prendre le volume du *Muſeum Florentinum*, qui contient

les

pierres gravées, & qui ſe vend ſéparément.

Si notre jeune homme ſe trouve dans une grande ville, où il puiſſe recevoir des inſtructions de vive voix, je voudrois qu'on ne lui en donnât point d'autres au commencement. Et ſi, par un bonheur rare, l'inſtituteur avoit le talent de diſtinguer le travail des artiſtes anciens d'avec celui des modernes, on pourroit joindre aux pâtes des antiques une collection de pierres gravées modernes, afin d'apprendre à connoître, par la comparaiſon des unes avec les autres, les véritables beautés des anciennes & les idées erronées qu'on trouve dans la plus grande partie des ouvrages de nos jours. Il eſt même poſſible de faire connoître & de rendre palpables beaucoup de choſes ſans l'étude du deſſin; car c'eſt par la comparaiſon qu'on parvient à ſe former une idée diſtincte & exacte des objets; de même qu'on apperçoit la foibleſſe d'un chanteur médiocre, lorſqu'il eſt accompagné d'un inſtrument harmonieux; défaut qu'on n'auroit point remarqué s'il avoit chanté ſeul. Cependant le deſſin, qu'on peut apprendre en même tems que l'écriture, donne, quand on y a fait quelque progrès, une certaine juſteſſe d'œil, ainſi qu'une connoiſſance plus étendue & mieux ſentie des beautés de l'art.

L'inſtruction privée, par le moyen des gravures & des pâtes, n'eſt cependant tout au plus comparable qu'à l'étude qu'on feroit de l'architecture par le plan géométral des édifices : la

copie en petit n'eſt que l'ombre & non la vérité même ; & la différence entre l'Odyſſée en Grec & les traductions de ce poème, n'eſt pas plus grande que celle qu'il y a entre les ouvrages des anciens & de Raphaël, & les gravures qu'on en a faites : les premiers ſont pleins de vie & d'expreſſion, tandis que les autres ſont mortes. On ne peut donc parvenir à une connoiſſance entière & parfaite du beau dans les ouvrages de l'art, que par une étude raiſonnée des originaux mêmes, particulièrement à Rome. Et rien n'eſt plus à deſirer pour ceux qui ſont deſtinés à connoître & à ſentir le beau, que de faire le voyage d'Italie, ſur-tout s'ils ont reçu les inſtructions néceſſaires pour l'entreprendre avec utilité. Hors de Rome on doit, comme les amans, ſe contenter ſouvent d'un ſimple coup-d'œil & d'un ſoupir : c'eſt-à-dire, qu'il faut attacher un grand prix à des bagatelles & à des choſes médiocres.

Quoiqu'un grand nombre d'ouvrages anciens & de tableaux des plus célèbres maîtres aient paſſé, depuis un ſiècle, de Rome dans les pays étrangers, & nommément en Angleterre, il eſt certain cependant que les meilleurs ſont reſtés à Rome, & que probablement ils n'en ſortiront jamais. Le plus riche cabinet d'antiques qu'il y ait en Angleterre eſt celui de milord Pembrock à Wilton, dans lequel ſe trouve tout ce que le cardinal Mazarin avoit raſſemblé. Il faut néanmoins ſe laiſſer auſſi peu ſéduire par le nom de

l'artiſte Cléomène qu'on y lit au bas de quelques ſtatues, que par les noms donnés arbitrairement à quelques buſtes qu'on voit à Mayence. Après le cabinet de Pembrock on peut placer celui d'Arondel, dont le morceau le plus précieux eſt une ſtatue conſulaire connue ſous le nom de Cicéron ; & c'eſt même tout ce que cette collection renferme de véritablement beau. Une des plus belles ſtatues qu'il y ait en Angleterre, c'eſt une Diane que M. Cook, ci-devant miniſtre de la Grande-Bretagne à Florence, emporta de Rome, il y a environ quarante ans. Elle eſt repréſentée tirant de l'arc à la courſe ; le travail en eſt admirable, & il n'y manquoit que la tête, qui y a été reſtaurée à Florence.

La meilleure ſtatue qu'on poſſède en France, eſt celle qu'on prétend être un Germanicus, qu'on voit à Verſailles, avec le nom de l'artiſte Cléomène ; mais elle n'a point de beauté idéale particulière, & paroît avoir été faite d'après un modèle vivant ordinaire. La Vénus aux belles feſſes, du même endroit, qu'on regarde comme une merveille, n'eſt ſans doute qu'une copie de la ſtatue du palais Farnèſe à Florence, qui porte le même nom, mais qui eſt plus belle, quoiqu'elle mérite cependant à peine d'être placée parmi les ſtatues du ſecond rang ; elle a de plus, pour ne point parler des bras, une tête moderne ; ce que tout le monde ne peut pas appercevoir à la vérité.

Au palais d'Aranjuès en Eſpagne, où ſe trouve le cabinet d'antiques qui a appartenu au cardinal Odeſcalchi, & que la reine Chriſtine a poſſédé, ſont les deux plus beaux génies connus (à qui l'on a donné le nom de Caſtor & Pollux), & leur beauté ſurpaſſe tout ce qu'il y a en France. On y voit auſſi un admirable buſte bien conſervé d'Antinoüs, plus grand que nature, & une Nymphe couchée, à laquelle on donne fauſſement le nom de Cléopâtre. Le reſte de cette collection eſt médiocre; & les Muſes de grandeur naturelle ont des têtes modernes faites par Hercule Ferrata, dont le ciſeau a auſſi produit en entier l'Apollon qu'on voit dans ce Muſée.

L'Allemagne ne manque pas non plus d'anciens ouvrages de l'art. Il n'y a cependant rien à Vienne qui mérite d'être cité, ſi ce n'eſt le beau vaſe de marbre d'une grandeur & d'une forme pareilles à celles du célèbre vaſe de la *villa* Borghèſe, avec une Bacchanale travaillée en bas-relief autour de la panſe. Ce vaſe, découvert à Rome, a appartenu au cardinal Nicolas del Giudice, dans le palais duquel il ſe trouvoit autrefois à Naples. A Charlottenbourg, proche de Berlin, eſt la collection d'anciens ouvrages que le cardinal de Polignac avoit raſſemblée à Rome. Les principaux morceaux de ce cabinet ſont onze ſtatues, auxquelles ce cardinal a donné le nom de la famille de Lycomède; c'eſt-à-dire, Achille en habits de femme parmi les filles de ce roi. On doit

remarquer néanmoins que toutes les principales parties de ces ſtatues, & particulièrement les têtes, ſont modernes, & qui plus eſt, faites par de jeunes artiſtes de l'académie de France à Rome: la tête du prétendu Lycomède eſt le portrait du célèbre baron de Stoſch. Le meilleur morceau de cette collection eſt un enfant de bronze aſſis, jouant aux oſſelets, que les Grecs appeloient *Aſtragali*, & les Romains *Tali*, qui, comme on ſait, leur ſervoient de dés à jouer. Le grand tréſor d'antiquités ſe trouve à Dreſde: il a été formé de la galerie Chigi à Rome, que le roi Auguſte acheta pour ſoixante mille écus Romains, & que ce prince augmenta enſuite d'une collection de ſtatues que le cardinal Alexandre Albani lui céda pour dix mille écus. Je ne puis néanmoins vous dire quels ſont les plus précieux morceaux de ce cabinet, parce que les meilleures ſtatues ſe trouvoient, lorſque j'y fus, entaſſées dans des hangards, où l'on pouvoit bien les voir, à la vérité, mais non pas les examiner. Quelques-unes cependant étoient plus avantageuſement placées; & parmi ces dernières il y avoit trois ſtatues de femme, qui ont été découvertes à Herculanum.

Il n'y a aucun tableau du grand Raphaël en Angleterre, ſi ce n'eſt un S. George, dans le cabinet du duc de Pembrock, lequel reſſemble, autant que je puis me le rappeler, à celui qui eſt dans la galerie du duc d'Orléans: le premier a été gravé par Pagot. Mais à Hamptoncourt il y a

huit cartons de Raphaël, qui ont ſervi de modèle pour un pareil nombre de tapiſſeries de haute-lice qu'on voit dans l'égliſe de S. Pierre, à Rome: Dorigny en a donné les gravures. Il n'y a pas long-tems que milord Baltimore a fait préſent au roi d'Angleterre du deſſin de la Transfiguration de Raphaël, de la même grandeur qu'eſt le tableau original, & qu'on aura ſans doute auſſi placé à Hamptoncourt. Ce deſſin fut calqué ſur le tableau, & fixé enſuite ſur du papier, afin de pouvoir mieux le conſerver. Vous connoiſſez, mon ami, l'artiſte qui a fait ce travail, c'eſt M. Caſanova, le plus grand deſſinateur qu'il y ait à Rome, après Mengs ſon maître; & nous avons plus d'une fois contemplé & admiré enſemble cet ouvrage, qui eſt unique en ſon genre.

En France, il y a à Verſailles la célèbre Sainte Famille de Raphaël, gravée d'abord par Edelinck, & enſuite par de Frey; ainſi qu'une Sainte Catherine. En Eſpagne, on voit à l'Eſcurial deux tableaux de ce maître, dont l'un eſt une Vierge. En Allemagne, il y a auſſi deux morceaux de lui, ſavoir, une Sainte Catherine à Vienne; & à Dreſde, un tableau d'autel, qui a appartenu au couvent de Saint Sixte à Plaiſance; mais ce dernier n'eſt pas de la meilleure manière de Raphaël, & par malheur il eſt peint ſur toile, tandis que tous ſes autres ouvrages à l'huile ſont ſur panneau; de ſorte qu'il a déja beaucoup ſouf-

fert en venant d'Italie. D'ailleurs, quoique le deſſin y faſſe reconnoître la main de Raphaël, il faut convenir que le coloris en eſt mauvais. Un prétendu tableau de Raphaël, que le roi de Pruſſe fit acheter, il y a quelques années, pour trois mille écus Romains, n'eſt pas regardé par les vrais connoiſſeurs comme un ouvrage de ce grand artiſte ; & l'on ne put pas non plus obtenir dans le tems un certificat par écrit de ſon authenticité.

Ce que nous venons de dire prouve que ce n'eſt qu'en très-petit nombre qu'on trouve hors de l'Italie les meilleurs ouvrages en marbre des anciens, & les tableaux de Raphaël, & que Rome ſeule fournit les moyens d'acquérir & de rectifier le ſentiment du beau. Cette capitale du monde eſt encore & reſtera probablement toujours la ſource principale des beautés de l'art ; & l'on y y découvre plus de nouveaux monumens dans un mois qu'en une année entière dans les différentes villes enſevelies par le Véſuve. Après avoir examiné dans mon *Hiſtoire de l'Art* tout ce que l'art des anciens nous offroit de plus beau en Italie, je ne penſois pas qu'il fût poſſible de voir jamais une plus belle tête d'adoleſcent que celles de l'Apollon, du Génie Borghèſe, ou du Bacchus de Médicis à Rome ; mais quelle fut ma ſurpriſe en trouvant une plus haute beauté encore dans la tête d'un jeune Faune, avec deux petites cornes naiſſantes au front, qu'on

a découverte depuis peu, & dont le ſculpteur Cavaceppi eſt poſſeſſeur. Il lui manque le nez & quelque choſe de la lèvre ſupérieure. Quelle idée de la beauté ne nous donneroit point cette tête, ſi elle n'avoit pas été ainſi mutilée! (1) Au mois de mai de l'année 1763, on trouva proche d'Albano, dans une *villa* du prince Altieri, une des plus ſavantes ſtatues de l'antiquité. Elle repréſente un jeune Faune qui tient devant lui une grande coquille d'où couloit de l'eau, & dans laquelle il eſt ſuppoſé ſe regarder en baiſſant la tête & en courbant le dos. Le Faune danſant de Florence perd beaucoup auprès de celui-ci, qu'on ne peut pas mieux comparer qu'au torſe de l'Hercule déifié, dont j'ai donné la deſcription. Il faut donc croire que ce Faune de la *villa* Altieri ſera un jour auſſi célèbre que le ſont le prétendu Gladiateur Borghèſe & l'Hercule Farnèſe.

Après ce coup-d'œil général, il ſeroit néceſſaire d'entrer dans quelques détails ſur ce qui caractériſe en particulier les trois arts libéraux, ſavoir, la peinture, la ſculpture & l'architecture; mais ce champ eſt trop vaſte pour le parcourir ici. Je dois me tenir renfermé, pour le moment, dans les bornes que demande cet écrit; d'autant plus que d'autres occupations exigent tout mon

(1) *Voyez* la page 322 du *Recueil de Lettres de M. Winckelmann ſur les Découvertes faites à Herculanum, à Pompeii, à Stabia, à Caſerte & à Rome*, dont nous avons donné une traduction qu'on trouve chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

tems : je me contenterai donc de cueillir, en paſſant, quelques fleurs ſur cette route.

C'eſt dans le premier de ces trois arts que le beau eſt le plus difficile à ſaiſir ; cela eſt plus aiſé dans le ſecond, & moins pénible encore dans le troiſième ; cependant il eſt, pour ainſi dire, également impoſſible de donner une définition exacte de la beauté, & de ce qui la conſtitue dans ces trois arts : c'eſt ici qu'on peut appliquer la maxime, que rien n'eſt plus difficile que de fournir la preuve d'une vérité évidente, & que tout le monde peut diſcerner par le moyen des ſens.

On peut dire qu'en général le beau règne plus dans l'architecture que dans la peinture & dans la ſculpture, puiſqu'il conſiſte principalement dans la proportion, qui ſeule ſuffit pour donner de la beauté à un édifice. La ſculpture a deux parties difficiles de moins que la peinture, ſavoir, le coloris & le clair-obſcur, par leſquels la peinture atteint à ſon plus haut degré de perfection. Il eſt donc plus aiſé de poſſéder & de ſavoir apprécier l'architecture que la ſculpture, & l'on parvient plus tôt à la connoiſſance de ce dernier art qu'à celle de la peinture. C'eſt d'après ce principe que le Bernin pouvoit être un grand architecte, ſans avoir une idée exacte de la beauté humaine, éloge qu'il n'a pas mérité comme ſculpteur. Cette réflexion me paroît ſi naturelle, que je ne puis comprendre comment il eſt poſſible qu'il y ait des gens qui puiſſent douter que la peinture ſoit

un art plus difficile que la ſculpture ; car on ne peut pas alléguer ici, comme une preuve en faveur du contraire, que les bons ſculpteurs ont été auſſi rares, dans les tems modernes, que les bons peintres. Il s'enſuit donc de ce que nous venons de dire, que puiſque dans l'architecture le beau ne conſiſte que dans une ſeule partie, ſavoir, la proportion, nous devons auſſi être d'autant plus rarement touchés des productions de cet art, que le beau s'y trouve moins ſouvent, ainſi qu'on peut s'en convaincre à Rome même, où parmi les plus magnifiques édifices publics des derniers ſiècles, on en trouve très-peu qui ſoient bâtis d'après les règles du vrai beau, contre leſquelles péchent, ſans exception, tous ceux de Vignole. La belle architecture eſt fort rare à Florence, de ſorte même qu'il n'y a qu'une ſeule petite maiſon qu'on puiſſe regarder comme bien bâtie, & que les Florentins ne manquent pas non plus de faire remarquer comme une merveille. Mais Veniſe ſurpaſſe Rome & Florence par pluſieurs magnifiques palais que Palladio a bâtis ſur le grand canal. On peut appliquer à d'autres pays ce que je viens de dire de l'Italie. Il y a néanmoins plus de beaux monumens d'architecture à Rome, que dans tout le reſte de l'Italie pris enſemble : le plus bel édifice de notre tems, c'eſt la *villa* du cardinal Alexandre Albani, dont le ſalon peut être regardé comme le plus parfait & le plus magnifique ouvrage en ce genre.

On peut ſe former une idée de la beauté de l'architecture par le plus admirable monument de cet art qu'il y ait au monde, ſavoir, l'égliſe de Saint Pierre à Rome. Ce que Cambell, dans ſon Vitruve Anglois, & d'autres écrivains ont dit des défauts de cet édifice, n'eſt appuyé que ſur des ouï-dire, & n'a pas le moindre fondement. On veut que les baies ou les ouvertures de la façade de devant, ainſi que leurs diviſions, ne ſoient pas proportionnées à la grandeur du bâtiment. Mais on ne ſe reſſouvient pas ſans doute que ce prétendu défaut provient néceſſairement du balcon duquel le pape avoit coutume de donner ſa bénédiction au peuple, tant à l'égliſe de S. Pierre qu'à celles de S. Jean-de-Latran & de Sainte Marie-Majeure. Le plus grand défaut cependant qu'on remarque à cet édifice, c'eſt que Carle Maderno, qui a été chargé de la façade de devant, l'a fait trop ſaillir en avant, & qu'au lieu de former une croix Grecque, où la coupole ſe trouvât au milieu, il a donné à ce temple la forme d'une croix Latine. Mais il faut ſe rappeler qu'il lui fut ordonné d'opérer de cette manière, afin de renfermer tout le terrain de l'ancienne égliſe dans les murs du nouvel édifice. Ce prolongement avoit déja été projeté par Raphaël, comme architecte de l'égliſe de S. Pierre, avant que Michel-Ange en fût chargé; ainſi qu'on peut s'en convaincre par le plan géométral qu'on en trouve dans Serlio; & il ſemble que Michel-

Ange ait eu auſſi la même idée, ſuivant le plan que nous en a donné Bonanni. Cette forme d'une croix Grecque eſt contre les règles des anciens architectes, qui enſeignent que la largeur d'un temple doit être du tiers de ſa longueur (1).

Le premier pas vers la connoiſſance du beau dans les ouvrages de ſculpture des anciens, eſt de ſavoir ce que chaque ſtatue offre de vraiment antique, & ce qu'il y a de moderne ou de reſtauré. Le défaut de cette connoiſſance a induit en erreur un grand nombre d'écrivains & de prétendus connoiſſeurs : car cette reſtauration n'eſt pas auſſi facile à remarquer à tous les monumens anciens, qu'elle l'eſt aux ſtatues du palais Giuſtiniani, qui révoltent juſqu'au moindre écolier. Je veux parler ici de la reſtauration de quelques parties des ſtatues mêmes ; car pour ce qui eſt des attributs qu'on y a ajoutés après coup, ils n'ont aucun rapport avec le ſentiment du beau dans l'art. Tous les écrivains en général ſe ſont trompés en parlant du Taureau Farnèſe, auquel ils n'ont découvert aucune partie moderne. Cependant, s'ils avoient eu la moindre connoiſſance du beau, ils auroient formé du moins quelque doute ſur la moitié entière de quelques figures de cet ouvrage. Tout n'eſt pas de la même beauté dans le nu (car il y avoit auſſi dans l'antiquité

(1) Voyez les *Remarques ſur l'Architecture des anciens*, dont nous avons donné une traduction qu'on trouve chez Barrois l'aîné. *Note du Traducteur.*

de bons & de mauvais artiſtes, ainſi que Platon le remarque dans ſon Cratyle) ; mais on n'y trouve néanmoins que peu de défauts: & comme dans la nature humaine, on appelle parfait ce qui eſt le moins mauvais, on doit regarder, dans ce ſens, comme belles un grand nombre de ſtatues antiques. Mais il eſt facile de diſtinguer le beau idéal & abſtrait de l'expreſſion de la beauté ou du beau actuel. L'Apollon du Belvédère eſt, pour la phyſionomie, un modèle du beau idéal, & le Génie de la *villa* Borghèſe nous en offre un de la beauté actuelle ou purement humaine ; la tête de l'Apollon ne peut convenir qu'à un dieu irrité, & qui en même tems mépriſe ſon ennemi. Il faut convenir auſſi que les draperies des ſtatues antiques ne ſont pas moins belles que le nu : le jet en eſt heureux & ſage, & toutes n'ont pas été faites d'après l'étoffe mouillée, comme on le prétend fauſſement. Ce ne ſont que les étoffes légères avec de petits plis, & qui touchent immédiatement la chair que les anciens ont faites dans ce goût. On ne peut donc pas, d'après cette aſſertion, diſculper les artiſtes modernes d'avoir donné aux figures des ſujets d'hiſtoire des draperies arbitraires qui n'ont jamais exiſté, au lieu d'imiter ſagement celles des anciens.

Quelques écrivains, qui ſont autant en état de parler des ouvrages des anciens, que les pélerins le ſont de donner une deſcription exacte de Rome,

prétendent cependant que toutes les figures des bas-reliefs antiques ſont également ſaillantes, & qu'elles ſe trouvent toutes placées ſur un même plan, ſans aucune obſervation des règles de la perſpective. Ils avancent tout cela comme démontré, & ils en concluent que les anciens n'avoient abſolument aucune connoiſſance de cette partie; comme s'il étoit plus difficile de modeler des figures plates qu'en ronde boſſe ou en relief. On trouve néanmoins des bas-reliefs dont les figures ſont placées ſur trois plans différens, & dont la ſaillie diminue en raiſon de leur diſtance : il y en a un entre autres de cette eſpèce dans le ſuperbe ſalon de la *villa* Albani. Dans les ouvrages des artiſtes modernes on eſt obligé de s'écarter de la règle générale, & l'on ne peut pas toujours juger du maître par ſes productions : telle eſt, par exemple, la ſtatue de S. Dominique revêtu des habits de ſon ordre, qu'on voit dans l'égliſe de S. Pierre à Rome, dans laquelle le célèbre le Gros, qui d'ailleurs étoit un ſi grand maître, a trouvé des obſtacles invincibles pour atteindre au beau.

Dans la peinture, la beauté conſiſte auſſi bien dans le deſſin & dans la compoſition, que dans le coloris & dans le clair-obſcur. La beauté eſt la pierre de touche du deſſin, même dans les objets qui ſont naturellement faits pour inſpirer de la terreur; car tout ce qui s'écarte d'une belle forme peut bien être ſavant, mais non pas beau. Pluſieurs figures de l'Aſſemblée des dieux de Raphaël

nous ſerviront de preuve de ce que j'avance ici; mais il faut ſe rappeler que cet ouvrage a été exécuté par les diſciples de ce maître, parmi leſquels Jules Romain, qu'il aimoit particulièrement, ne poſſédoit certainement pas le ſentiment du beau. Lorſque l'école de Raphaël, qui ne brilla, pour ainſi dire, qu'un inſtant, eut diſparu, les artiſtes abandonnèrent bientôt l'étude de l'antique, & ne conſultèrent plus que leur goût & leur caprice. Ce furent les deux Zucchari qui les premiers replongèrent l'art dans les ténèbres; & Joſeph d'Arpino, en s'égarant lui-même, en entraîna pluſieurs dans l'erreur. Environ un demi-ſiècle après Raphaël, commença à paroître l'école des Carrache, dont Louis, l'aîné des deux frères, qui en fut le fondateur, ne paſſa pas quinze jours à Rome, & reſta bien au deſſous de ſes neveux, & particulièrement d'Annibal, dans le deſſin. Ceux-ci furent éclectiques, & cherchèrent à réunir la pureté des anciens & de Raphaël, & la ſcience de Michel-Ange à la richeſſe & à la profuſion de l'école Vénitienne, & au gracieux dont le Corrège avoit donné l'exemple à l'école Lombarde. C'eſt de l'école d'Auguſtin & d'Annibal Carrache que ſont ſortis le Dominiquin, le Guide, le Guerchin & l'Albane, qui tous ont atteint à la célébrité de leurs maîtres, mais qu'on ne doit cependant regarder que comme des imitateurs.

De tous les ſucceſſeurs des Carrache, le Dominiquin fut celui qui étudia le mieux l'antique. Il ne

commençoit jamais un tableau qu'après en avoir deſſiné auparavant toutes les parties, comme on peut le voir par les porte-feuilles de ſes deſſins, que poſſédoit autrefois le cardinal Alexandre Albani, & qui ſe trouvent aujourd'hui dans le cabinet du roi d'Angleterre. Cependant il n'a pas atteint, dans le nu, à la correction de Raphaël. Le Guide ne peut pas être comparé au Dominiquin, ni dans le deſſin, ni dans l'exécution : il a eu, à la vérité, le ſentiment du beau, mais il n'y eſt parvenu que rarement. L'Apollon de ſon célèbre plafond de l'Aurore, n'eſt rien moins qu'une belle figure, & reſſemble à un homme du peuple, quand on le compare à l'Apollon au milieu des Muſes que Mengs a peint dans un plafond de la *villa* du cardinal Alexandre Albani. La tête de ſon Archange eſt belle, ſans avoir néanmoins rien d'idéal. Il abandonna ſon premier coloris, qui étoit vigoureux, d'un ton gris tirant ſur le verdâtre, & en prit un qui étoit tout-à-fait gris & foible. Ce n'eſt pas dans le nu que le Guerchin s'eſt principalement diſtingué ; il ne s'eſt pas attaché non plus à la ſévérité du deſſin de Raphaël, ni à la draperie des anciens, dont il n'a que rarement imité la manière. Ses figures ſont belles & conçues d'après un goût qui lui étoit particulier ; de ſorte qu'il a plus de droit à l'originalité que les maîtres dont nous avons parlé plus haut. L'Albane a été le peintre des Graces, mais on ne peut pas le ranger parmi ceux qui ont le plus

ſacrifié

ſacrifié à l'antiquité : ſes têtes ſont plus gracieuſes que belles. D'après les principes que nous venons d'établir, le Lecteur pourra juger par lui-même de la beauté des figures individuelles des autres peintres, qui ſont dignes qu'on les étudie.

La beauté de la compoſition conſiſte dans la ſageſſe, c'eſt-à-dire, que les perſonnages en doivent être ſages & tranquilles, & non pas dans des mouvemens violens & convulſifs, tels que ceux du célèbre la Fage. Le ſecond principe eſt de n'y rien introduire d'inutile ou d'oiſif, qu'on puiſſe comparer aux chevilles dans la poèſie, afin que les figures acceſſoires ne reſſemblent pas à des boutures étrangères, mais à des rejetons de la même ſouche. La troiſième qualité requiſe, c'eſt le contraſte, qui conſiſte à éviter la répétition des mêmes attitudes & des mêmes mouvemens ; ce qui prouveroit ou une diſette d'idées, ou une pareſſe d'eſprit. Il y a de très-grandes compoſitions qu'on n'admire pas comme telles : les peintres machiniſtes, ou ceux qui ont l'art de remplir facilement de beaucoup de figures des champs conſidérables, tels que Lanfranc, dont les plafonds contiennent des centaines de figures, reſſemblent à certains écrivains d'ouvrages *in-folio*. Nous ſavons, comme le dit Phèdre :

Plus eſſe in uno ſæpe, quam in turba, boni.

Le parfait n'eſt que rarement le fruit de la preſteſſe ; & celui qui écrivoit à ſon ami : » Je n'ai

» pas eu le tems de m'exprimer plus laconique-» ment, « ne savoit sans doute pas que ce n'est point la quantité, mais le peu qui est difficile. Tiepolo exécute plus en un jour que Mengs dans toute une semaine; mais on a oublié les ouvrages du premier aussitôt qu'on les a perdus de vue; tandis que les chefs-d'œuvre de Mengs font une impression aussi profonde que durable. Cependant, lorsque toutes les parties d'un ouvrage ont été étudiées avec soin, ainsi que dans le Jugement dernier de Michel-Ange, dont il y a un grand nombre d'études de simples figures & de groupes de la main de ce célèbre artiste, dans la collection qui appartenoit autrefois au cardinal Alexandre Albani, & dont le roi d'Angleterre est aujourd'hui possesseur; & comme dans la Bataille de Constantin par Raphaël, où l'on ne trouve pas moins d'objets d'étonnement & d'admiration que n'en éprouva le héros à qui Pallas, dans Homère, montre le champ de bataille; c'est alors, dis-je, que nous avons devant les yeux un système entier & parfait de l'art. On trouvera un exemple des réflexions que nous venons de faire dans le tableau de la Bataille d'Alexandre contre Porus de Pierre de Cortone, au capitole, qui est un amas confus & bizarre de figurines conçues & exécutées à la hâte, qu'on montre néanmoins, & qu'on admire comme un chef-d'œuvre; d'autant plus que la chronique dit que Louis XIV a fait offrir pour ce tableau vingt mille écus Romains à la famille

Savelli ; mensonge qu'on peut placer à côté du conte qu'on fait, que ce même monarque auroit offert cent mille louis d'or pour la Nuit du Corrège.

La beauté du coloris consiste en une exécution finie & soignée ; & ce n'est point par une étude précipitée qu'on parvient à la connoissance des différentes gradations des couleurs & de leurs demi-teintes. Aucun grand peintre n'a travaillé à la hâte ; & l'école de Raphaël, ainsi que tous les grands coloristes en général, ont cherché à donner à leurs ouvrages un fini qui permît de les examiner de près. Les derniers peintres Italiens, parmi lesquels Carle Maratte tient le premier rang, ont affecté une grande facilité dans le faire, & se sont contentés d'un effet général dans leurs ouvrages ; voilà pourquoi leurs tableaux perdent tant lorsqu'on les regarde de près, & qu'on les examine pendant quelque tems. C'est sans doute la manière de ces peintres qui a donné lieu au proverbe Allemand, qui dit : » Cela est beau de loin, » comme les tableaux Italiens. « Je fais néanmoins abstraction ici des peintures à fresque, qui, devant être vues de fort loin, ne demandent point une exécution finie ; je ne veux point parler non plus de ces tableaux d'un pinceau léché & pénible, qu'on admire plus pour le travail qu'ils ont coûté, que pour le talent de l'artiste. Les ouvrages à fresque sont, en général, exécutés avec une certaine franchise & hardiesse qui plaisent ; &

la facilité du pinceau, en faiſant un plus grand effet de loin, ne perd cependant rien à être vue de près. De cette eſpèce eſt la merveille des petits tableaux de chevalet qu'on voit dans le palais Albani; ſavoir, la célèbre Transfiguration de Raphaël, que quelques connoiſſeurs regardent comme un ouvrage de la main même de ce grand artiſte, mais que d'autres attribuent à l'un de ſes diſciples. De l'autre genre eſt la Deſcente de croix du chevalier Van-der-Werff, une des meilleures productions de ce maître, qu'il a peint pour l'électeur Palatin, qui en fit préſent au pape Clément XI, & qui eſt auſſi dans le palais Albani. De tous les maîtres Italiens, ce ſont le Corrège & le Titien qui ont atteint au plus haut degré de perfection dans la carnation des chairs; & l'on peut dire que le nu de leurs figures eſt la vérité & la nature même. Rubens, qui dans le deſſin n'a rien d'idéal, l'eſt beaucoup dans le coloris: ſes chairs reſſemblent à la couleur vermeille des doigts de la main quand on les tient contre le ſoleil; & ſon coloris peut être comparé à de la véritable porcelaine; tandis que celui du Titien & du Corrège reſſemble à des compoſitions verreuſes & opaques.

Peu d'ouvrages du Caravage & de l'Eſpagnolet ſont véritablement beaux, parce qu'ils péchent par le clair-obſcur; & l'on diroit qu'ils ſemblent craindre la lumière. C'eſt la mauvaiſe diſtribution des objets qui eſt la cauſe de leur noirceur. Des ob-

jets placés avec intelligence les uns à côté des autres, en deviennent plus clairs & plus distincts : tel eſt, par exemple, l'effet d'une chair blanche à côté d'une draperie ſombre. Ce n'eſt cependant pas d'après ce principe qu'agit la nature, qui paſſe par gradations de la lumière aux ombres : l'aurore précède le jour, & la nuit eſt amenée par le crépuſcule. Les demi-connoiſſeurs du tems du Caravage admiroient néanmoins cette manière, & la préféroient à celle des Carrache & de leur école. Il arrive ſouvent qu'un amateur de l'art, qui ſe ſent lui-même pénétré du ſentiment du beau, mais qui ne poſſède pas toutes les connoiſſances requiſes pour le définir, ſe laiſſe ſéduire par les déciſions des prétendus connoiſſeurs, tandis que ſes yeux & ſon eſprit lui prouvent le contraire. Mais ſi un pareil amateur a étudié les ouvrages des meilleurs maîtres, & s'eſt donné quelques principes de l'art, il fera bien de s'en rapporter plutôt à ſes propres idées, qu'au jugement péremptoire de ceux qui ne l'ont pas perſuadé : car il y a des gens qui ne louent que ce qui ne plaît point aux autres, pour ſe mettre par là au deſſus du ſentiment général. Tel fut, par exemple, le célèbre Maffei, qui, avec des connoiſſances fort ſuperficielles du grec, mettoit l'obſcur & l'ampoulé Nicandre au deſſus d'Homère, pour ſe diſtinguer par ce ſentiment extraordinaire, & pour faire croire qu'il avoit lu & compris ſon auteur favori. L'amateur doit d'ailleurs être per-

ſuadé que ſi ce n'étoit la néceſſité de connoître la manière des différens maîtres, il pourroit ſe paſſer d'étudier les ouvrages de Lucas Jordans, de Pierre Calabrèſe, de Solimène, & en général de toute l'école Napolitaine. On peut en dire autant des peintres modernes de l'école de Veniſe, & particulièrement de Piazzetta.

Il me reſte à ajouter ici quelques réflexions qui pourront contribuer à la connoiſſance du beau dans l'art. Il faut ſur-tout être attentif à bien diſtinguer les idées particulières & originales dans les ouvrages de l'art, qui s'y trouvent ſouvent cachées & perdues, de même que les perles fines le ſont quelquefois dans un collier de fauſſes perles. Il eſt néceſſaire que nous commençions par les conceptions de l'eſprit du peintre, comme la partie la plus eſtimable, même dans le beau, pour paſſer enſuite à l'exécution ou à la manière dont il a rendu ces idées. Cette marche eſt, en particulier, utile dans l'examen des ouvrages du Pouſſin, où l'œil ne ſe trouve point flatté par le brillant du coloris, & dont on pourroit par conſéquent ne point apprécier tout le mérite. Dans ſon tableau de l'Extrême-Onction, il a rendu ces paroles de l'Apôtre : » *J'ai combattu heureuſement*, « en repréſentant au deſſus du lit de l'agoniſant un bouclier avec le nom de J. C., qui ſe trouve auſſi ſur une ancienne lampe chrétienne. Au deſſous pend un carquois, qu'on peut regarder comme une allégorie des flèches du pécheur. Le fléau des Phi-

liſſins, frappés aux parties ſecrettes du corps, eſt indiqué par deux figures qui tendent une main ſecourable aux malades, en ſe bouchant le nez de l'autre. On trouve une idée plus noble dans le célèbre tableau de l'Io, du Corrège; on y voit un cerf altéré ſur le bord de l'eau, ſuivant ce paſſage du Pſalmiſte: »Tel que le cerf qui rait, &c.; « ce qui eſt une image ſenſible de l'amour dont Jupiter brûla pour la fille du fleuve Inachus; car le raire du cerf ſignifie auſſi en Hébreu, déſirer quelque choſe avec ardeur. Rien n'eſt mieux rendu encore que la Chûte du premier homme par le Dominiquin, qu'on voit dans la galerie Colonne: le Tout-Puiſſant porté par un groupe d'Anges, reproche à Adam ſon péché; celui-ci en rejette la faute ſur Eve, qui à ſon tour en accuſe le Serpent qui rampe à ſes pieds. Ces figures ſont placées ſucceſſivement dans le même ordre que la tranſaction s'eſt paſſée, & forment une chaîne de circonſtances qui ſe rapportent l'une à l'autre.

La ſeconde réflexion a pour objet l'étude de la nature. L'art, qui ne conſiſte que dans une imitation de la nature, ne doit point s'en écarter, même en produiſant le beau; mais il faut éviter, autant qu'il eſt poſſible, tout ce qui eſt chargé ou altéré, puiſque dans la nature même la beauté nous déplaît lorſqu'elle prend des attitudes pénibles ou contraintes. Et de même qu'une inſtruction ſimple & intelligible eſt préférable, dans un écrit,

à une érudition embrouillée & obſcure, de même la nature ſera toujours préférée à l'art, qui doit lui être entièrement ſoumis. C'eſt contre ce principe qu'ont péché de grands artiſtes, à la tête deſquels il faut placer Michel-Ange, qui, pour montrer ſon ſavoir, a manqué aux convenances dans ſes figures du tombeau des Grands-Ducs. C'eſt par la même raiſon qu'on ne doit point chercher la beauté dans les trop grands raccourcis, qui dérobent à la vue des parties qui devroient être viſibles. Les grands raccourcis peuvent bien, à la vérité, faire connoître l'habileté de l'artiſte dans la partie du deſſin; mais ils ne feront jamais une preuve de ſes connoiſſances du beau.

La troiſième réflexion regarde le fini. Comme il ne doit point être le premier & le principal but de l'artiſte, on peut regarder comme des taches de beauté les rafinemens qu'on emploie à cet égard; car c'eſt dans cette partie que les ouvriers du Tyrol, qui ont le talent de graver en relief tout le *Pater* ſur un noyau de ceriſe, peuvent diſputer le premier rang. Mais lorſque les acceſſoires ſont exécutés avec le même ſoin & le même fini que l'objet principal, ainſi que le ſont les plantes ſur le premier plan du tableau de la Transfiguration de J. C., elles prouvent l'eſprit de routine, ou l'uniformité d'idées ou d'exécution de l'artiſte, qui, à l'égal du Créateur, veut paroître grand & beau juſque dans les plus petites choſes.

Maffei qui prétend, quoique à tort, que les anciens graveurs de pierres fines ſavoient donner un plus grand poli au fond de leurs figures gravées en creux, que les modernes, a ſans doute fixé davantage ſon attention ſur les petits détails, que ſur la partie eſſentielle de l'art même. Le poli du marbre n'eſt pas une qualité néceſſaire pour rendre le nu d'une ſtatue, comme il l'eſt pour les draperies: ce poli du nu doit tout-au-plus reſſembler à la ſurface d'une mer tranquille; & il y a des ſtatues, même quelques-unes des plus belles, à qui les artiſtes n'ont pas donné ce poli.

J'en ai dit aſſez, je penſe, pour un écrit dans lequel je voulois me borner à des vues générales. Il eſt impoſſible de donner le dernier degré d'évidence à des choſes qui ne dépendent que du ſentiment; & l'on ne peut pas enſeigner dans un livre les différens caractères du deſſin, ainſi que d'Argenville, entre autres, a cru pouvoir le faire dans ſes *Vies de Peintres*. C'eſt ici qu'on peut dire: » Allez y voir vous-même «. Pour vous, mon ami, je deſire beaucoup de vous poſſéder encore une fois à Rome. Vous vous reſſouvenez ſans doute que je vous promis ce petit ouvrage, dans le tems que je gravois votre nom ſur l'écorce d'un plantane ſuperbe & touffu, à Fraſcati, où je me rappelai, dans votre compagnie, ma jeuneſſe écoulée ſi triſtement, & où nous ſacrifiâmes enſemble au génie. Rappelez-vous quel-

quefois ces inſtans délicieux, & n'oubliez jamais votre ami. Que votre belle jeuneſſe ſe paſſe dans les plaiſirs nobles & purs de l'eſprit, loin de la folie des cours, afin que vous jouiſſiez entièrement de vous-même, tandis que vous le pouvez; & que le ciel vous accorde enfin des fils & des neveux qui vous reſſemblent.

DE LA GRACE

DANS

LES OUVRAGES DE L'ART.

DE LA GRACE
DANS
LES OUVRAGES DE L'ART.

La grace eſt ce qui plaît à l'eſprit. L'idée de ce mot eſt fort étendue, puiſqu'elle peut être appliquée à tout ce qui ſort de la main de l'homme. La grace eſt un don du ciel, mais qui n'eſt pas de la même eſpèce que la beauté ; car elle ne fait qu'annoncer la diſpoſition qu'ont les objets à être beaux. La grace ſe forme par l'éducation & par la réflexion ; elle peut même devenir naturelle à l'homme, qui ſemble fait pour la poſſéder. Elle fuit toute eſpèce d'affectation & de contrainte ; mais il faut cependant du travail & de l'attention pour parvenir à la connoître dans les productions de l'art. Elle agit dans le calme & dans la ſimplicité de l'ame ; tandis que le feu des paſſions & de l'imagination l'obſcurcit. C'eſt par elle que toutes les actions & tous les mouvemens de l'homme deviennent agréables, & elle règne avec la plus grande puiſſance dans un beau corps. Xénophon en fut doué ; c'eſt par elle qu'Apelle & le Corrège ont embelli leurs chefs-d'œuvre ; & elle eſt répandue généralement ſur tous les ouvrages de l'antiquité, & s'y fait ſentir même dans les productions médiocres ; mais Thu-

cydide & Michel-Ange ne la connurent & ne la cherchèrent jamais.

Le jugement que nous portons de la grace naturelle à l'homme diffère, à ce qu'il paroît, de celui que nous formons de l'imitation de cette grace dans les ouvrages de peinture & de ſculpture, puiſqu'on ne trouve ſouvent pas mauvais dans les productions de l'art, ce qui nous déplaît dans la nature. Cette différence dans la manière de voir doit être regardée comme une qualité de l'imitation même, qui nous frappe d'autant plus, qu'elle offre plus de ſingularité; ou plutôt elle doit être attribuée à des ſens peu exercés, & au défaut d'avoir étudié & comparé les ouvrages de l'art. Car ce que les préjugés & l'éducation nous font ſouvent trouver agréable dans les ouvrages modernes de l'art, nous révolte lorſque nous ſommes parvenus à la connoiſſance des beautés de l'antique. Le ſentiment de la grace n'eſt donc pas naturel à l'homme, puiſqu'on peut l'acquérir & l'enſeigner, ainſi que le goût & la beauté, comme l'a remarqué l'auteur des *Lettres ſur les Anglois*, quoiqu'on n'ait pas encore pu en donner une définition exacte.

C'eſt la grace qui, dans les productions de l'art, eſt la partie la plus facile à diſtinguer, & qui nous donne l'idée la plus ſenſible de la différence qu'il y a entre les ouvrages des anciens & ceux des modernes. C'eſt donc de cette partie qu'il faut commencer à bien s'inſtruire, ſi l'on veut s'élever aux idées abſtraites & ſublimes de la beauté.

La grace dans les ouvrages de l'art, regarde principalement la figure de l'homme. Elle ne conſiſte pas ſeulement dans ce qui lui eſt eſſentiel, comme l'attitude & les mouvemens, mais auſſi dans les acceſſoires, comme les draperies & les ornemens. Sa qualité eſt la juſte proportion qui ſe trouve entre la perſonne qui agit & l'action : elle reſſemble à l'eau, qui eſt d'autant plus parfaite qu'elle a moins de goût. Tout ornement étranger eſt funeſte à la grace ainſi qu'à la beauté. Il eſt à obſerver qu'il eſt ici queſtion du grand ſtyle, ou du ſtyle héroïque & tragique de l'art, & non de ſon emploi dans le genre comique ou familier.

L'attitude & les mouvemens des figures antiques ſont ceux d'un homme qui, ſe préſentant dans une aſſemblée de perſonnes reſpectables & ſenſées, excite & eſt en droit d'exiger de l'eſtime, de la conſidération & des égards. L'action des figures n'eſt preſque ſenſible & caractériſée que par la diſpoſition immédiate qu'elles ont à l'action, comme celui d'un homme dont les humeurs ſont dans un juſte équilibre, & dont l'eſprit eſt tranquille & ſerein. Il n'y a que l'attitude des Bacchantes ſur les pierres gravées, qui ſoit violente, parce qu'elle eſt convenable au ſujet. Ce que je viens de dire des figures debout, doit s'entendre auſſi de celles qui ſont couchées.

Dans les attitudes tranquilles, où le corps porte ſur une jambe, tandis que l'autre reſte oiſive,

cette dernière n'eſt portée en avant ou en arrière qu'autant qu'il le faut pour faire ſortir la figure de la ligne perpendiculaire ; & les anciens ont cherché à indiquer la nature brute des Faunes, par la poſition de cette jambe qui ſe trouve tournée un peu en dedans, pour faire comprendre que cette eſpèce d'êtres ne cherchoient point à ſe donner une grace factice. Les artiſtes modernes, à qui une attitude tranquille paroît inanimée & ſans expreſſion, écartent davantage du corps la jambe oiſive, & s'imaginent que pour donner une attitude idéale à leurs figures, il faut faire ſortir le corps de ſon centre de gravité qui ſe trouve dans cette jambe, & forcer en ſens contraire ſa partie ſupérieure hors de ſon à-plomb, en donnant à la tête l'air d'une perſonne frappée tout-à-coup d'une lumière inattendue. Ceux qui, faute de connoître les ouvrages des anciens, ne peuvent pas ſe former une idée de ce que je viens de dire, n'ont qu'à ſe repréſenter un amoureux de théâtre, ou un petit-maître parfumé de la tête juſqu'aux pieds. Lorſque la place ne permettoit pas cette poſition de la jambe, les anciens cherchoient à ne pas la laiſſer abſolument oiſive, en la plaçant ſur quelque choſe d'élevé ; ainſi que le feroit une perſonne qui, pour s'entretenir plus à ſon aiſe avec une autre, poſeroit le pied ſur une chaiſe ou ſur une pierre. Ils avoient même tellement égard à la bienſéance, qu'ils ne repréſentoient que très-rarement des figures avec

les

les jambes croiſées, à moins qu'ils ne vouluſſent déſigner des perſonnages dévoués à la molleſſe ; c'eſt dans cette attitude qu'on voit, entre autres, un Bacchus en marbre, & un Pâris & un Nérée ſur des pierres gravées.

Dans les figures antiques, la joie n'éclate jamais ; elle n'énonce que le contentement & la ſérénité de l'ame. Sur le viſage d'une Bacchante, on ne voit briller, pour ainſi dire, que l'aurore de la volupté. Dans la douleur & l'abattement, l'ame eſt l'image de la mer, dont la profondeur eſt tranquille quand la ſurface commence à s'agiter. Au milieu des plus grands maux, Niobé paroît toujours cette héroïne qui ne vouloit point céder à Latone ; car l'ame peut être réduite, par l'excès de la douleur, à un état d'inſenſibilité & d'apathie, qui ne lui permet plus d'appercevoir la grandeur de ſon infortune. Les artiſtes ainſi que les poëtes de l'antiquité, ont repréſenté leurs perſonnages hors de l'action, quand l'action n'étoit propre qu'à faire naître la terreur, la déſolation & le déſeſpoir ; & cela, pour conſerver la dignité de l'homme qu'ils vouloient montrer ſupérieur aux ſituations les plus accablantes & les plus douloureuſes.

Les modernes qui n'ont étudié la grace ni dans l'antiquité, ni dans la nature, non-ſeulement repréſentent la nature comme elle ſent, mais comme elle ne ſent pas. La paſſion érotique d'une Vénus aſſiſe, de marbre, qu'on voit à Potſdam, eſt ex-

primée par une grimace ſingulière de la bouche, qui ſemble reſpirer avec difficulté ; cependant l'artiſte qui a fait cette ſtatue, a paſſé pluſieurs années à Rome pour étudier l'antique. La Charité du Bernin, qu'on voit au tombeau d'un pape, dans l'égliſe de S. Pierre à Rome, devroit regarder ſes enfans d'un air tendre & gracieux, en un mot, avec les yeux d'une mère ; mais que de contradictions dans ſon viſage ! Au lieu d'un ſourire doux & intéreſſant, on y trouve un ris ſardonique & forcé, que l'artiſte lui a donné en faveur de ſa grace favorite, qui conſiſte à creuſer de petits trous dans les joues. La douleur eſt ſouvent pouſſée juſqu'au point de s'arracher les cheveux, ainſi qu'on peut s'en convaincre par pluſieurs tableaux célèbres qui ont été gravés.

Quoiqu'il y ait peu de ſtatues antiques dont les mains ſe ſoient conſervées, cependant, à en juger par la direction des bras, on voit bien que le mouvement des mains étoit naturel, tel enfin qu'on le remarque dans une perſonne qui ne croit pas être obſervée. Ceux des artiſtes modernes qui ont été chargés de reſtaurer ces chefs-d'œuvre mutilés, leur ont donné, comme dans leurs propres ouvrages, les mains d'une coquette, qui, devant ſon miroir, affecte de faire jouer ſa prétendue belle main, & de la montrer à tous ceux qui aſſiſtent à ſa toilette. Quand il s'agit d'expreſſion, les mains, dans nos figures modernes, ſont gênées comme celles d'un jeune prédicateur

en chaire. Une figure prend-elle ſon vêtement, elle le tient comme une toile d'araignée. Une Néméſis qui, ſur les pierres antiques, ſoulève ſon *peplon* d'une manière tranquille, le feroit, chez nos modernes, en écartant élégamment les trois derniers doigts de la main.

La grace dans l'acceſſoire de la figure, conſiſte, comme dans la figure même, à ſe rapprocher le plus qu'on peut de la nature. Dans les ouvrages de la plus haute antiquité, le jet des plis ſous la ceinture eſt preſque perpendiculaire; ils ſont repréſentés tels qu'ils ſe forment naturellement dans une draperie moëlleuſe & légère. A meſure que les arts ont fait des progrès, on a cherché la variété; mais les vêtemens ont toujours été traités comme un tiſſu léger, dont les plis ne devoient être ni lourdement accumulés, ni bizarrement diſperſés, mais rapprochés & réunis avec élégance & ſimplicité, pour en former de grandes maſſes. Voilà les deux parties ſur leſquelles les anciens ont principalement fixé leur attention, ainſi qu'on peut le voir encore à la belle ſtatue de Flore, non celle du palais Farnèſe, mais du capitole, qui a été faite du tems de l'empereur Hadrien. C'eſt aux Bacchantes que les anciens ont donné des draperies volantes, mais en obſervant toutefois la convenance, & ſans jamais forcer la capacité de la matière, comme nous le prouve une ſtatue de Bacchante du palais Riccardi à Florence. Leurs dieux & leurs héros

ſont repréſentés d'une manière propre à inſpirer du reſpect, & comme placés dans des lieux ſaints & tranquilles; & non avec des draperies qui ſemblent être le jouet des vents, ou comme des drapeaux déployés. C'eſt ſur les pierres gravées, à une Atalante, & à d'autres figures pareilles qui demandent du mouvement, qu'il faut principalement chercher les draperies légères & agitées par l'air.

La grace s'étend donc auſſi ſur les draperies. Il eſt facile de ſe former une idée de la manière dont les Graces devoient être vêtues dans les premiers tems; ce n'étoit certainement point avec des étoffes lourdes & magnifiques, mais d'un voile léger jeté négligemment autour du corps, ainſi qu'on voudroit voir ſortir de ſon lit une jeune beauté qu'on aime.

Dans les temps modernes, il ne paroît pas qu'après Raphaël & ſes meilleurs élèves, on ait penſé que la grace s'étendît juſqu'aux vêtemens, puiſqu'on n'a employé que des draperies aſſommantes, ſous leſquelles la forme du corps, que les anciens étoient ſi jaloux de prononcer, ſe trouve enſevelie. On voit même telle figure qui ſemble n'avoir été faite que pour porter une étoffe lourde, ainſi que le Bernin & Pierre de Cortone en ont donné l'exemple à leurs imitateurs. Nous nous habillons à la légère, mais nous aimons à accabler nos figures ſous des draperies peſantes & incommodes.

Le caractère de grandeur & de fierté que Michel-Ange donna à la ſculpture, fut extrêmement funeſte à la grace, en s'écartant du goût des anciens. On s'empreſſa d'imiter un homme, à qui la force de ſon génie, le feu de ſon imagination & la profondeur de ſon ſavoir n'avoient jamais permis de ſentir les mouvemens doux, naturels & tranquilles de la grace. Ses poéſies, tant imprimées que manuſcrites, ſont pleines d'idées de la beauté ſublime; mais il n'eſt jamais parvenu à la rendre, non plus que la grace, dans ſes ouvrages de l'art. Comme Michel-Ange ne s'attacha qu'au difficile, à l'étonnant, à l'extraordinaire, il négligea le gracieux, qui demande plus de ſentiment que de ſcience; & pour ſe montrer ſavant, il tomba dans l'exagération. L'attitude qu'il a donnée aux figures qu'on voit ſur le tombeau de la chapelle du Grand-Duc, dans l'égliſe de S. Laurent à Florence, eſt ſi forcée, que le modèle le plus patient & le plus exercé ne ſauroit la ſoutenir ſans ſe faire violence. Mais c'eſt ſur-tout dans les ouvrages des élèves & des imitateurs de Michel-Ange, que le manque de grace eſt remarquable & choquant, parce qu'il s'en faut bien que ce défaut y ſoit racheté par les beautés ſublimes que ce grand maître a répandues dans les ſiens. On peut ſe convaincre combien Guillaume de la Porte, le meilleur élève de cette école, a peu connu la grace & le bon goût de l'antiquité, en conſidérant, entre autres, le Tau-

reau du palais Farnèſe, dont la Dircé eſt, juſqu'à la ceinture, du ciſeau de cet artiſte.

Le Bernin parut enfin comme un homme de génie & de grands talens; mais il ne connut jamais la grace. Il voulut embraſſer toutes les parties de l'art, & fut peintre, ſculpteur & architecte. A l'âge de dix-huit ans il fit ſon groupe d'Apollon & Daphné, ouvrage merveilleux & bien propre à faire eſpérer que cet artiſte porteroit la ſculpture au plus haut degré de perfection. Il fit enſuite ſon David, qui ne peut en aucune manière être comparé à l'ouvrage dont nous venons de parler. Encouragé par les éloges flatteurs qu'on lui accordoit univerſellement, & ſentant bien qu'il ne lui étoit poſſible ni d'atteindre, ni d'effacer les anciens, le Bernin voulut s'ouvrir une nouvelle route, que le mauvais goût de ſon tems lui rendit facile à parcourir. Dès-lors la grace s'éloigna de lui entièrement & pour toujours. Et comment ſe ſeroit-elle accordée avec les procédés de cet artiſte? Il ne cherchoit & ne puiſoit ſes traits que dans la nature commune; & quand il voulut s'élever à l'idéal, il ne repréſenta que ſes propres idées: du moins la nature n'offre-t-elle en Italie rien de conforme à ſes expreſſions & à ſes figures. Il fut cependant regardé comme le dieu de l'art; mais il ne dut cette gloire qu'au goût corrompu de ſon ſiècle, ainſi que je l'ai déja remarqué.

On peut juger des artiſtes des autres pays, par ce que je viens de dire de ceux de Rome; & je

me ſuis borné à parler des ouvrages de ſculpture, parce qu'il eſt facile de ſe former, hors de l'Italie, une idée du mérite des peintres modernes. Je ne fais au reſte ici qu'expoſer quelques réflexions générales ſur l'art, que je compte développer davantage dans la ſuite, lorſque le tems & des circonſtances plus heureuſes me le permettront.

F I N.

NOTE pour la page 9e, ligne 17e.

Kabardinski. Les Kabardinski ou Kabardiens, généralement connus en Europe ſous le nom de Circaſſiens, habitent le dos ſeptentrional du Caucaſe, & ſont répandus en petit nombre ſur les rives inférieures du fleuve Koûban. La beauté naturelle des Kabardiennes, & les rafinemens de l'art qu'elles emploient pour plaire, ſont, comme on ſait, ce qui leur a mérité une grande célébrité dans les harems de l'Aſie.

Ouvrages de M. l'Abbé PLUQUET.

Traité philoſophique & politique ſur le Luxe, 1786, 2 vol. in-12. 6 liv.

Livres claſſiques de l'Empire de la Chine, recueillis par le P. Noël, précédés d'Obſervations ſur l'origine, la nature & les effets de la Philoſophie morale et politique dans cet Empire. 8 vol.

Les quatre premiers volumes ſont en vente, br. 7 l. 4. ſ.

Les mêmes ſur papier-vélin d'Annonay, br. 16 liv.

Examen du Fataliſme, ou Expoſition & Réfutation des différens Syſtêmes de Fataliſme qui ont partagé les Philoſophes ſur l'origine du Monde, la nature de l'Ame, & ſur les principes des Actions humaines, 3 vol. in-12. 9 liv.

Mémoires pour ſervir à l'Hiſtoire des Egaremens de l'Eſprit humain par rapport à la Religion Chrétienne, ou Dictionnaire des Héréſies, des Erreurs & des Schiſmes, 2 vol. in-8°. 9 liv.

De la Sociabilité, 2 vol. in-12. 5 liv.

Doutes ſur différentes opinions reçues dans la ſociété, troiſième édition ſeule reconnue par l'auteur, 2 vol. in-12, br. 2 liv. 8 ſ.

Lettres de Mad. la Comteſſe de L***. à M. le Comte de R***. in-12. br. 2 liv.

De la Sageſſe, par Charron, nouv. édit. 2 vol. in-12, 6 l.

Code des Préſidiaux, ou Conférence de l'Edit des Préſidiaux, du mois d'août 1777, par Dreux du Radier, in-12, br. 1 liv. 16 ſ.

Hiſtoire des Gouvernemens du Nord, traduite de l'anglois de Williams, 4 vol. in-12 rel. 12 liv.

Œuvres de Mᵉ. de Staal, contenant ſes Mémoires & ſes Comédies, 2 vol. in-12. 6 liv.

Hiſtoire de la Ligue de Cambray contre la République de Veniſe, par l'Abbé Du Bos, 2 vol. in-12. 6 liv.

Fables de La Fontaine, avec les figures d'Oudry, *premières épreuves*, 4 vol. in-fol. 200 liv.

Dictionnaire des Cultes religieux, 3 vol. in-8°. fig. 15 l.

Rollin. Hiſtoire ancienne, 14 vol. in-12. 42 liv.

——————Romaine, 16 vol. in-12. 48 liv.

——Traité des Etudes, 4 vol. in-12. 12 liv.

Abrégé de l'Hiſtoire ancienne, par Tailhié, 5 vol. in-12. 15 l.

——————Romaine, par le même, 5 vol. in-12. 15 l.

38 0298